

FELIU ELIES

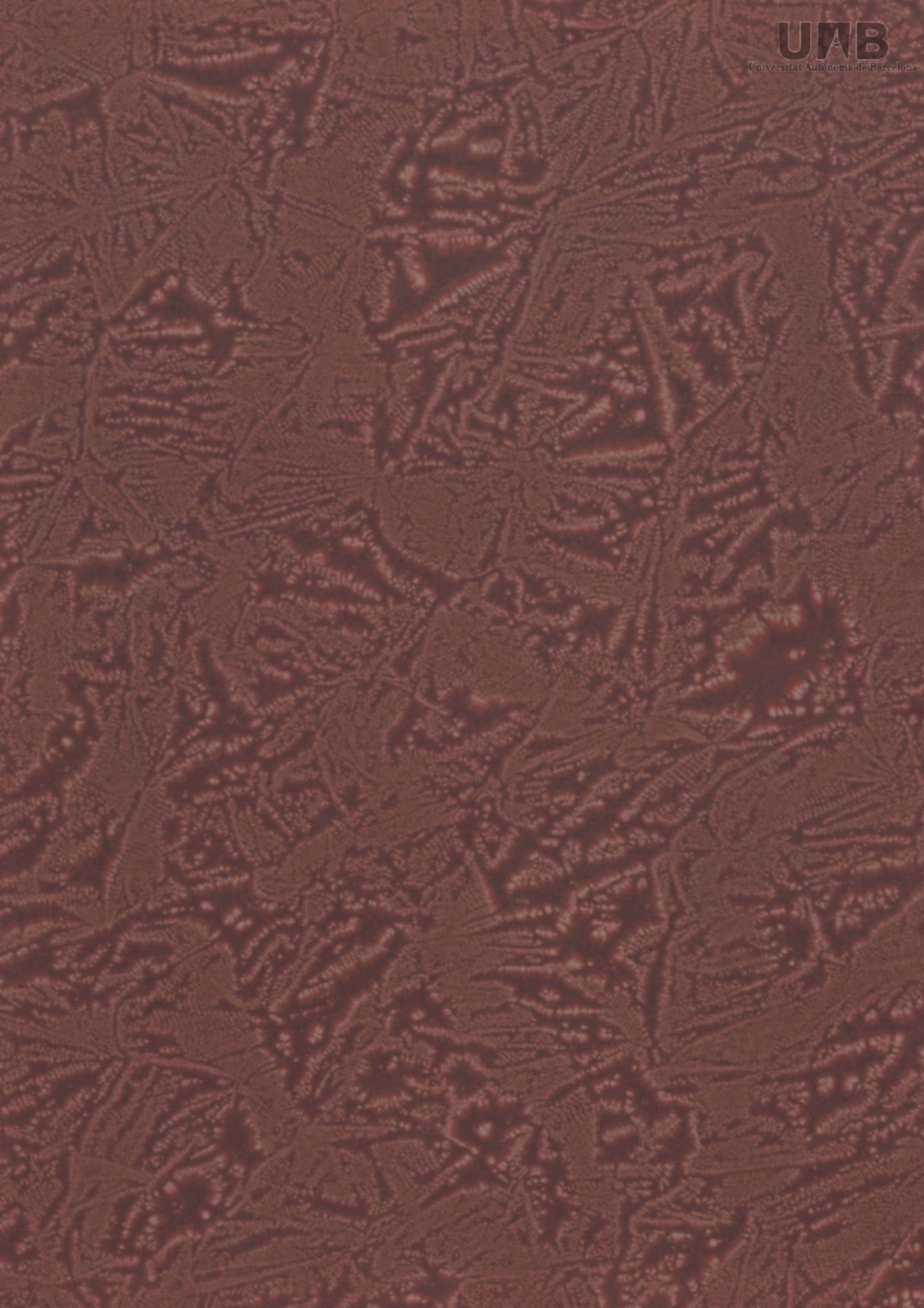
LA VIDA I L'OBRA DE  
SOLER I ROVIROSA

Universitat Autònoma de Barcelona  
Servei de Biblioteques



1500450362







LA VIDA I L'OBRA  
DE  
SOLER I ROVIROSA



LA VIDA I L'OBRA  
DE  
SOLER I ROVIROSA  
per  
*FELIU ELIES*



BARCELONA  
1931



R. 42.316

D'AQUESTA OBRA, PUBLICADA SOTA L'ALT PATRONATGE DE LA

**GENERALITAT DE CATALUNYA**

SE N'HA FET UN TIRATGE DE TRES EXEMPLARS EN PAPER JAPÓ, DESIGNATS  
PER A, B, C, CONTENINT TOTS ELLS UNA AQUAREL·LA ORIGINAL DE SOLER I  
ROVIROSA, SET ALTRES EXEMPLARS EN EL MATEIX PAPER, NUMERATS DE  
I A VII, I TRES CENTS EXEMPLARS EN PAPER DE FABRICACIÓ ESPECIAL,  
NUMERATS DE 1 A 300

EXEMPLAR NÚMERO

ÉS PROPIETAT

I. G. SEIX I BARRAL GERMANS, S. A. - PROVENÇA, 219 - BARCELONA



## ÍNDEX GENERAL

	<u>Pàgines</u>
ÍNDEX D'IL·LUSTRACIONS I LÀMINES .....	7
INTRODUCCIÓ .....	11
I. INFANTESA .....	13
II. JOVENTUT .....	19
III. L'HOME .....	27
IV. L'AMBIENT .....	37
V. EL TALLER .....	57
VI. L'ART .....	73
VII. L'OBRA .....	87
CATÀLEG DE L'OBRA ESCENOGRÀFICA .....	89
APÈNDIX .....	109
NOTES .....	115
BIBLIOGRAFIA .....	143
LÀMINES VII-XLIII .....	145



## *ÍNDIX DE LES IL·LUSTRACIONS I LES LÀMINES*

### *IL·LUSTRACIONS*

	<u>Pàgines</u>
Francesc Soler i Rovirosa, col·legial, segons una miniatura de l'època ( propietat de donya Maria Soler) .....	15
Joan Ballester, condeixeble i primer col·laborador de Soler i Rovirosa .....	20
Marian Carreres, iniciador de Soler i Rovirosa i Joan Ballester en la pintura escenogràfica.	20
Croquis d'una escenificació parisenca, datat de 1865, per Soler i Rovirosa .....	21
Un vell recó de Nantes, per Soler i Rovirosa, datat de 1867 .....	22
L'escenògraf Cambon, un dels principals mestres que Soler i Rovirosa tingué a París ....	22
L'escenògraf Thierry, altre dels principals mestres que Soler i Rovirosa tingué a París ....	23
Francesc Pla i Vila, col·laborador de Soler i Rovirosa .....	24
Soler i Rovirosa a l'edat de vint-i-vuit anys .....	25
Croquis d'una comparsa en un teatre de París, per Soler i Rovirosa (col·lecció Maria Soler) .	25
Dibuix de viatge, per Soler i Rovirosa, datat a Saragossa en 1874 (col·lecció Maria Soler) ..	26
Soler i Rovirosa en la seva maduresa .....	28
Retrat de Soler i Rovirosa disfressat d'almirall francès .....	29
El senyor Feliu Cagé, mestre escenògraf francès que a Barcelona influí considerablement, enc que de manera indirecta, sobre Soler i Rovirosa .....	31
Soler i Rovirosa bo i pintant davant del natural a Ripoll .....	35
Taller de Soler i Rovirosa en el Teatre Circ Barcelonès .....	58
Taller de Soler i Rovirosa en el Teatre Liceu .....	59
Tres tanteigs de Soler i Rovirosa aquarellats, per a una sola decoració (col·lecció Maria Soler) .	61
Un avantprojecte de decoració aquarellat .....	62
Un avantprojecte de decoració, lavat en blanc i negre .....	63

	Pàgines
Cale d'un figurí de Soler i Rovirosa, per ell mateix .....	63
Monstres xinesos, figurins per a l'opereta de màgia <i>Thing-Ka</i> .....	64
Projecte de decoració, amb marbres i rajoleria, del vestíbul de la casa de don Josep Gallart, en la Rambla de Catalunya, 34 (datat de 1896) .....	66
Projecte de vidre pla esmerilat per a la pròpia alcova de l'artista (datat de 1886) .....	67
Projecte de cadirat, per Soler i Rovirosa (datat de 1884) .....	70
Reproducció del cartell de l'estrena, a l'Havana, en 1880, de la comèdia de màgia <i>La Redoma Encantada</i> , escenografiada per Soler i Rovirosa .....	71
Estàtua que remata el monument a Soler i Rovirosa, obra de l'escultor Frederic Marés...	77

### LÀMINES (ENTRE TEXT)

I. Retrat de Francesc Soler i Rovirosa en la seva maduresa .....	12-13
II. Primer projecte de sostre per al pati del <i>Teatro Lírico</i> .....	58-59
III. Figurins per a <i>La Magia Nueva</i> , projectats per Soler i Rovirosa .....	64-65
IV. Interior del pati del <i>Teatro Lírico</i> , projecte de Soler i Rovirosa ..... Sala de descans del <i>Teatro Lírico</i> , vista parcial: projecte de Soler i Rovirosa ....}	70-71
V. Auca de figurins de Soler i Rovirosa, impresa en colors .....	72-73
VI. Monument a Soler i Rovirosa, obra de l'escultor Frederic Marés .....	76-77

### (DESPRÉS DEL TEXT)

- VII. TEATRE LICEU (?): *Semíramide*. Projecte d'una decoració. (3 gener 1886)
- VIII. TEATRE LICEU: *La Passió*. Projecte definitiu per a una decoració. (31 gener 1869)
- IX. TEATRE LICEU: *La Passió*. Projecte de decoració en blanc i negre. (14 febrer 1869)
- X. TEATRE CIRC BARCELONÈS: Projecte de teló curt per al repertori. (11 abril 1871)
- XI. TEATRE PRINCIPAL: *La Redoma Encantada*. Projecte definitiu per a una decoració de l'acte 3.<sup>er</sup> (3 juny 1873)
- XII. *La Redoma Encantada*. Projecte per a una decoració. (23 juny 1873)
- XIII. *La Redoma Encantada*. Projecte definitiu per a un teló curt. (27 juny 1873)
- XIV. *La Redoma Encantada*. Projecte definitiu de la decoració del 2.<sup>on</sup> quadro, acte 1.<sup>er</sup> (29 juny 1873)
- XV. *La Magia Nueva*. Projecte definitiu per a una decoració. (24 juny 1874)
- XVI. *La Magia Nueva*. Projecte definitiu d'una decoració. (20 juliol 1874)



- XVII. *La Magia Nueva*. Projecte definitiu d'una decoració. (26 juliol 1874)
- XVIII. *La Redoma Encantada*. Projecte definitiu d'una decoració. (20 agost 1874)
- XIX. Esbós per a una decoració desconeguda. (Sense data)
- XX. TEATRE PRINCIPAL: *La Magia Nueva*. Projecte definitiu per a un teló curt. (15 maig 1875)
- XXI. TEATRES LICEU I PRINCIPAL: *Aida*. Projecte definitiu de la decoració de l'acte 2.<sup>on</sup> (27 febrer 1876)
- XXII. TEATRE LICEU: *Romeo e Giulietta*. Projecte definitiu de decoració. (26 abril 1876)
- XXIII. Estudi per a una decoració desconeguda. (13 agost 1878)
- XXIV. Projecte definitiu d'una decoració de carrer a la claror de lluna. (20 octubre 1878)
- XXV. Projecte definitiu per a una decoració. (19 gener 1879)
- XXVI. *La Virgen del Pilar*. Projecte definitiu per a una decoració. (7 novembre 1879)
- XXVII. Projecte definitiu per a una decoració desconeguda. (11 novembre 1879)
- XXVIII. Estudi per a una decoració inèdita. (Sense data)
- XXIX. Projecte definitiu de decoració desconeguda. (12 novembre 1879)
- XXX. TEATRE TÍVOLI: *La Virgen del Pilar*. Projecte definitiu de decoració. (24 novembre 1879)
- XXXI. Projecte definitiu de decoració desconeguda. (Sense data)
- XXXII. TEATRE TÍVOLI: *La Virgen del Pilar*. Projecte definitiu d'una decoració. (21 gener 1880)
- XXXIII. *La Virgen del Pilar*. Projecte d'escenificació. (17 abril 1880)
- XXXIV. TEATRE LICEU: *La Passió*. Projecte definitiu de la decoració que representa la Casa de la Verge. (15 novembre 1880)
- XXXV. TEATRE TÍVOLI: *Parthénope*. Projecte per a una decoració. (15 maig 1882)
- XXXVI. TEATRE TÍVOLI: *Parthénope*. Projecte definitiu per a la decoració del desert. (15 març 1886)
- XXXVII. TEATRO LÍRICO: Projecte definitiu d'una decoració de Jardí per al repertori. (Novembre 1887)
- XXXVIII. *El Heredero de Belvedere*. Projecte en blanc i negre per a una decoració. (14 gener 1888)
- XXXIX. TEATRE ROMEA. *Don Juan Tenorio*. Projecte definitiu de decoració per al 4.<sup>rt</sup> acte. (5 setembre 1891)
- XL. TEATRE NOVETATS: *La Sirena*. Decoració d'ingenio cubà. (12 octubre 1891)
- XLI. TEATRE TÍVOLI: *Sourcuff*. Projecte en blanc i negre per a una decoració del 1.<sup>er</sup> acte. (Juny 1892)
- XLII. TEATRE NOVETATS: *Les Monges de Sant Aymant*. Projecte de decoració per al 4.<sup>rt</sup> acte, quadro 4.<sup>rt</sup> (24 abril 1894)
- XLIII. TEATRE LICEU: *Nerone*. Projecte definitiu per a la decoració de l'Incendi de Roma. (20 setembre 1897)

Cap allà l'any 1927 començà a remoure's a Barcelona la idea de revisar l'obra oblidada de l'escenògraf Francesc Soler i Rovirosa (1836-1900). Els excessos de l'escenografia dita d'avantguardia; la detestable adaptació que la moderna escenografia anglesa i les novíssimes escenografies de Rússia i d'Alemanya havien tingut a Barcelona; potser també els treballs que el senyor Marc Jesús Bertran havia fet per a crear a la nostra ciutat un Museu del Teatre; aquests i altres fets menys notoris, que probablement se'ns escapen, degueren promoure entre els barcelonins més cultivats i alhora més interessats en les coses de teatre el propòsit d'aquella revisió.

Aquest propòsit prengué un to afirmatiu de simpatia envers l'obra de Soler i Rovirosa: la revisió de l'art del celebrat escenògraf català aviat prengué un aspecte tendenciós, fou considerada prejudicialment favorable, ço que féu que la idea, al començament vaga, de revisió, cristallitzés a la fi en una idea d'homenatge.

Aquesta prengué forma concreta en un homenatge immediat i en un altre més important i durador homenatge de realització mediata. Aquell consistí en una lluïdíssima exposició de teatrins adequadament montats i il·luminats, organitzada en aquell mateix any 1927 per la Diputació Provincial de Barcelona d'acord amb l'Instituto del Teatro Nacional i amb la Sociedad Gran Teatro del Liceo; es realitzà a la Sala de descans d'aquest teatre. Aquella exposició, que només estava oberta durant unes quatre hores diàries, aconseguí un èxit tan sorollós que sempre, mentre fou oberta, hi hagué llarga cua de visitants a la porta del Gran Teatre, i fins calgué montar un servei de policia especial per tal d'evitar les empentes i ordenar per grups l'entrada i sortida de visitants. El dia 20



d'octubre del mateix any, el novel·lista madrileny senyor Josep Francès donà en aquell lloc una conferència sobre l'art de Soler i Rovirosa, i l'any següent, el precitat Instituto del Teatro Nacional l'edità en un volumet que porta el títol: Un Maestro de la Escenografía - Soler y Rovirosa.

Alhora que els elements oficials empenien aquest homenatge, alguns particulars projectaven una commemoració més important. Era el dia 5 d'octubre de l'any 1927 que de la secretaria de la Companyia Catalana d'Art Dramàtic que dirigien els actors senyors Claramunt-Adrià, reunits així en raó social, sortí la idea d'un homenatge definitiu a l'art del gran escenògraf barceloní. Aquesta idea trobà tan ràpid i afectuós acolliment, que al cap de quinze o setze dies, el dia 21 del mateix mes, es celebrava al Cercle Artístic una important reunió d'artistes i intellectuals decidits a prendre acords sobre aquell homenatge<sup>1</sup>.

En aquella reunió es decidí promoure per subscripció popular i mitjançant el benefici líquid d'alguns festivals teatrals i artístics i de les subvencions de l'Ajuntament i de la Diputació Provincial, l'erecció d'un monument commemoratiu i l'edició d'una biografia monogràfica del gran escenògraf. A tal fi, fou nomenat per aclamació un Comitè Executiu<sup>2</sup>. També foren nomenats altres Comitès assessors, integrats pels demés assistents i un Comitè de Propaganda Periodística<sup>3</sup>. Per fi, fou nomenat un Comitè d'Honor<sup>4</sup>.

Aquell Comitè Executiu acordà encarregar el monument i la biografia dedicats a perpetuar el talent de Francesc Soler i Rovirosa al reputat escultor Frederic Marés i al pintor Feliu Elies, respectivament; encàrrecs que ja han estat complimentats. El susdit Comitè Executiu organitzà a la Sala Parés una exposició-venda d'obres d'art cedides pels artistes. El Cercle Artístic cooperà eficaçment a l'organització i a l'èxit d'aquesta exposició<sup>5</sup>. Demés, la filla del gran escenògraf homenatjat cedí tres dibuixos del seu pare, i alguns literats i compositors cediren autògrafs i llibres<sup>6</sup>.

El dia 27 de juny de l'any 1928, el Comitè Executiu organitzà al Teatre Novetats una representació teatral, també a benefici de les esmentades obres de commemoració<sup>7</sup>.

Amb aquests mitjans, el Comitè Executiu pro Homenatge a Soler i Rovirosa ha pogut realitzar, en el terme de tres anys, el monument i la biografia que han de rememorar a les gèneres futures la vida i l'obra d'aquest gran home i gran artista. La biografia és aquesta que les presents línies prologuen<sup>8</sup>.



I. Retrat de Francesc Soler i Rovirosa en la seva maduresa



## I. INFANTESA

Francesc Soler i Rovirosa era fill de Sebastià Soler i Riba, natural del Ferrol, i de Petronella Rovirosa i Urgellès, natural de Vilanova i La Geltrú. El pare, però, era originari immediat de Vilanova<sup>9</sup>, i no podent arrelar en la terra que li era estranya, sigui per raons d'adaptabilitat, sigui per raons de negoci, o per altres motius, Sebastià Soler i Riba emigrà del Ferrol per tal de *fer l'Amèrica*<sup>10</sup>; i a l'Havana va conèixer la senyoreta Petronella Rovirosa i Urgellès, amb la qual va amullerar. Aquest matrimoni viuria tres o quatre anys en terres antillanes, on tampoc degué arrelar, perquè d'allí marit i muller, encara joves, es repatriaren a Vilanova amb dos o tres fills. A Vilanova viuria la nova família durant cinc o sis anys almenys<sup>11</sup>, perquè en instal·lar-se a Barcelona, vers l'any de la crema dels convents, el senyor Sebastià Soler i la senyora Petronella Rovirosa portaven ja set fills: Sebastià, Joan, Elísea, Petronella, Cenòbia, Carme i Dolors<sup>12</sup>.

A Barcelona s'instal·laren al carrer d'Escudellers, cantonada al d'Avinyó, en aquella casa, tan popular en la Barcelona vuitcentista, on estigué oberta durant cinquanta anys la camiseria anomenada *La Corbatinera*, la façana de la qual fou dibuixada, litografiada i fotografiada incontables vegades i reproduïda i retreta en molts llibres i periòdics que parlen de la Barcelona del segle XIX.

El senyor Sebastià Soler degué ésser un home molt emprenedor, molt assenyat i molt destre, perquè aconseguí una posició social més que benestant, encara que cap a ses velleses el negoci periclités per raó del canvi de costums. Es significà particularment com armador, i també fou pesador al moll; alhora sostingué una botiga d'efectes navals. Aquests negocis es trobaven domiciliats en el barri de Muralla.

L A V I D A I L ' O B R A D E

El dia 24 de juny de 1836, dia de fogueres, primer aniversari de les històriques fogueres revolucionàries, nasqué en un dels pisos de la casa de *La Corbatinera* el darrer dels fills del matrimoni. Li fou posat el nom de Francesc, i hom l'anomenà sempre més en diminutiu: *Francisquet*, i fou, en tots conceptes, el Benjamí de la família<sup>13</sup>. Tots el preferien: els germans no en sentien gelosia. Però qui el distingia més era la mare. Aquesta predilecció de la mare fou per al futur escenògraf una advocació preciosa i de cabdal ajut en el moment més crític de la seva existència d'artista.

No sabem a quina edat començaria a anar a col·legi En Francesc Soler i Rovirosa, pero sí sabem que cap a l'edat de setze anys ne fou sostret per a donar els estudis elementals per acabats i posar-se a col·laborar amb el seu pare. Aquest col·legi era el Col·legi Carreres, un pensionat de Sant Gervasi, aleshores un dels millors de Barcelona. Allí aprengué el dibuix, aquell dibuix amanerat i avorrible que se sol fer cursar en els col·legis<sup>14</sup>. Tan avorrible devia ésser l'ensenyament del dibuix en el Col·legi Carreres, que a desgrat de l'innat talent de pintor i dibuixant i a desgrat de la palesa vocació per aquestes arts que l'alumne sentia, en aquella aula no hi aprengué res; el seu mestre n'estava descoratjat i no s'amagava de dir als pares que el noi no servia per al dibuix, que era un negat i que valia més que prescindís d'aquell ensenyament<sup>15</sup>.

No obstant, l'alumne Soler no era pas pensionat al Col·legi Carreres per a estudiar el dibuix ni res que s'hi assemblés, sinó per a estudiar el comerç. El pare havia posat una gran voluntat al pervindre comercial del seu fill: volia que el noi xic fos el perfecte continuador del poixant negoci, el qual anava prou bé per a assegurar a aquell fill i als altres un bon esdevenidor; volia incorporar Francesc als negocis d'armador, de pesador i de comerciant d'articles de nàutica. Es veu que el senyor Sebastià Soler no pensava en altra cosa; aquesta idea la tenia ben premeditada i madurada, perquè, de seguida que el noi abandonà definitivament l'escola, sense transició, el junyí a la feina de la casa de comerç, entre les tasques de la qual havia destinat a Francisquet la de «pesador al moll».

Però aquesta darrera feina no és constant, sinó adscrita a les operacions intermitents de càrrega i descàrrega dels sols vaixells que la casa consignatària o pesadora controla. Així, doncs, quan no hi havia feina al moll, el fill Soler havia de treballar en la comptabilitat de les oficines, i aleshores es trobava reclòs i enfrontat amb els grossos llibres ratllats. Però no es sentia gens tocat de la gràcia comercial, i, en conseqüència, aquells llibraços i els llarguíssims poemes numèrics que hom hi escrivia amb la millor calligrafia no li eren bons sinó per a parlar-li el llenguatge monòton i neguitejador del avorriment. La sensualitat de dibuixar que se li despertà en el col·legi li era enormement més plaenta. Ningú no estranyarà doncs que, sense donar-se'n compte, es trobés en el seu escriptori sovint més abstret en la feina de gargotejar dibuixos que en la teneduria<sup>16</sup>.

La dèria seria constant, perquè àdhuc en arribar a casa, en les hores escasses de lleure, en els minuts que precedien la reunió al voltant de la taula familiar, ell encara trobava temps per al dibuix. I això sempre d'amagat del pare, que no tolerava el dibuix del seu fill petit ni com esplai. Per al senyor Sebastià, l'activitat dels pintors era menys



F . S O L E R I R O V I R O S A

que despreciable: en la casa d'un comerciant, els llapis i pinzells eren gairebé instruments de deshonor o de descrèdit.

En canvi, la mare era no solament tolerant sinó, fins a cert punt, encoratjadora de les aficions artístiques del seu fill; ho era indirectament i d'amagat del pare. És que la bona de la senyora Petronella Rovirosa era, a la seva manera, una artista, una aficionada al dibuix i a la pintura; art que en la seva vida de soltera, tot i viure en la aleshores apartada Vilanova, havia après a Barcelona de mans de l'admirable paisatgista Lluís Rigalt. La senyora Petronella degué doncs sobrestimar el paisatge, i diríeu que aquesta estimació degué heretar-la el «reiet de la casa», ja des d'abans de la naixença el fill més volgut, el preferit. En la llei d'herència, la qual ens sembla que deu ésser una branca poc estudiada de la Biologia o de la Psicologia, deurem descobrir anys a venir, entre un sens fi de drames i tragèdies del lliure-albir, del subconscient, de l'inconscient i d'altres regions més o menys inexplorades de l'ànima, alguns poemes eternidors del nostre feroç immortalisme, disposicions imperioses d'un esperit proscripte i mal resignat amb la seva proscripció, que reffloreixen en una mena d'herència de les ànimes.



Francesc Soler i Rovirosa, col·legial, segons una miniatura de l'època (propietat de donya Maria Soler)

Amb un llegat així sembla que vingué al món Soler i Rovirosa, perquè és curiós de remarcar que sempre, com aquell qui diu des d'abans de tenir ús de raó, fins a l'agonia, fins al desvari de la darrera hora, Soler i Rovirosa no visqué només que per al paisatge, per a les architectures en si i en el paisatge, també per a la pintura d'interiors; talment com el magnífic Lluís Rigalt, de qui Soler i Rovirosa pogué ésser, al través de l'esperit de la mare, un avatar. La veritat és que sempre hi hagué un estret parentiu entre l'art de Rigalt, mestre, també, del nostre biografiat, i l'art d'aquest. Mai Soler sentí afició per la pintura de figura, si no és com a pretext per a penjar-hi figurins, i la natura morta només la sentí com aplicada a l'escenografia o en funcions d'escenografia.

Conten els seus familiars que, ja des de la infància, quan era portat al teatre (i això no era rar), només s'interessava per les decoracions; i, ja espigadet, quan els trajos llamants, l'acció dramàtica i el diàleg teatral haurien hagut d'interessar-lo predominantment, com al comú dels nois i dels adolescents, encara eren les decoracions la única cosa que el feia anar a teatre: les obres molt pròdigues de decorat eren les seves preferides, i les que eren pobres de decorat, per bones que fossin, l'avorrien profundament. Quan s'esqueia el desastrós enderroc del Palau Menor, que radicava en aquell barri que ocupava la casa de *La Corbatinera*, ell trobava la manera d'escamotejar uns minuts al temps destinat



L A V I D A I L ' O B R A D E

al dinar i s'escorria a l'indret on s'operava a mansalva la monstruosa destrucció, per tal de poder dibuixar tal o qual aspecte de la ruïna grandiosa. Si Francisquet hagués conservat aquells dibuixos, ara valdrien mil vegades el seu pes d'or<sup>17</sup>.

Hi ha en la vida de Soler i Rovirosa alguns fets, algunes maneres d'obrar, que ens demostren que inicià i desenrotllà la seva carrera d'escenògraf amb una trajectòria recta i decidida. Soler i Rovirosa fou escenògraf nat, i mai no volgué ésser altra cosa. Conta Apelles Mestres que en la vida deficiada de meritori, en aquells anys de l'adolescència els quals per a ell foren anys de forçat, sovint el pare l'enviava a complir comissions pròpies del negoci. Si aquestes anades i vingudes el menaven a proximitat d'algun taller d'escenògraf conegut, la temptació d'enfilars'hi era tan imperiosa que, sense reflexionar-hi, sense fixar-se en la fatiga, pujava els cinc pisos esbufegant, es llevava d'una revolada l'americana i l'armilla i havia de cuitar a satisfer la pruija irresistible d'agafar els pinzells i pintar enc que fos un campit, enc que només s'hi pogués entretenir uns segons. I de seguida fugia com un esperitat per tal que el pare no s'adonés dels minuts defraudats. Ja podia el temps ésser escàs, ja podia ésser apremiant la resposta que Francisquet havia de portar al seu pare, ja podia anar carregat de diners o de documents valuosos, que ell sí que no podia estar-se de la rapidíssima sessió d'escenografia. ¡De vegades l'americana oblidada en el penjarrobes de l'amic escenògraf o bé oblidada per terra en qualsevulla recó, davant de l'anar i venir dels fadrins i dels entrants i sortints, es trobava farcida de bitllets de banc!

Un segon exemple de la seva innata vocació escenogràfica trobem en el fet d'haver pintat decoracions per als teatrets d'ombres xineses, dels quals parlarem en el capítol IV, i per als aparells de *titirimundi*, justament en aquell temps de clandestinitat<sup>18</sup>.

No anéssim, però, a endinsar-nos en la carretera artística de Soler i Rovirosa, perquè encara no n'és hora. Tornem, doncs, a la feina de reconstituir la vida del nostre biografiat. La família Soler no visqué sempre en aquella casa del carrer d'Escudellers. A un cert moment de la joventut del pintor, la casa susdita fou abandonada per tal d'ocupar-ne una altra del mateix carrer, o de ço que avui és perllongació del carrer d'Avinyó<sup>19</sup>, i, no gaire més tard, la família Soler llogà un pis al número 6 del carrer de la Mercè, sempre gravitant pel port. En aquest estatge finà, l'any 1861, la senyora Petronella, i, als vuit anys d'aquesta pèrdua morí el senyor Sebastià Soler<sup>20</sup>. La família Soler visqué després en una casa del carrer de Tres Llits, cantonada a la Plaça Reial, la major extensió dels balcons de la qual donava a aquesta plaça; allí s'instal·là en 1869, l'any mateix de la mort del pare.

Als vint-i-sis anys Soler i Rovirosa ja havia manifestat la seva voluntat decidida de dedicar-se en absolut a l'art escenogràfic, i àdhuc, trencant la resistència paterna, havia aconseguit, de bon o de mal grat, l'aquiescència del cap de la família. Com esdevingué aquesta transmutació de voluntats, ço és, de quina manera la voluntat imperativa del pare cedí davant la tímida voluntat del fill, això ens ho explicarem, més o menys perfectament, després.



F . S O L E R I R O V I R O S A

---

En morir el pare, Francisquet i el seu germà Joan decideixen immediatament abandonar la casa del carrer de la Mercè i llogar un pis al carrer d'En Raurich, cantonada al carreró que avui porta el nom de Simon de Rojas i que abans crec que s'anomenava de Sant Jaume, perquè dóna al portal de l'Epístola de l'església d'aquest nom<sup>21</sup>. Això demostra la major identificació de caràcters que per damunt de tots els germans s'havia produït entre Joan i Francesc<sup>22</sup>.

## II. JOVENTUT

Els amics íntims de Soler i Rovirosa, i algun historiador també, coincideixen a assegurar que vers l'any 1855 Joan Ballester i Aiguall de Izco ja col·laborava en obres d'escenografia amb el nostre biografiat, el qual comptaria només dinou anys. Ballester aleshores en tenia divuit. No cal dir que aquella seria l'hora primera, el debut escenografista; més ben dit, el debut dels tanteigs escenogràfics. Si ara hom parla de col·laboració, no serà pas per a referir-nos amb tota certesa a feina d'encàrrec: els dos amics col·laborarien més aviat en assaigs i en estudis. I si durant aquells anys centrals del segle XIX els dos camarades treballaven en alguna obra d'encàrrec, seria ben bé en un decorat de poc més o menys, en alguna feina del gènere de la pueril escenografia del *titirimundi* que reportàvem en el capítol I, en algunes decoracions per a teatre d'aficionats o en qualsevulla altra feina per l'estil, anònima, mal pagada o qui sap si gratuïta. Perquè si en aquell mig segle XIX la pintura i l'escultura eren desconsiderades a Catalunya, aquesta variant o aplicació de la pintura que és l'escenografia era desconsideradíssima, i encara per durant molts anys, fins a les acaballes del segle XIX, fou la ventafocs de l'art pictòric.

Una d'aquestes feines de poc lluïment en les quals s'iniciaren pràcticament Soler i Ballester, fou el repintat del repertori del teatre de Mataró. Després, en el mateix any 1855, o el vinent, ja els dos tendres artistes pogueren esplaïar-se en obra més personal: la pintura de tot el repertori del Teatre Principal de l'aleshores vila de Gràcia. L'any següent, el 1856, reberen ambdós pintors encàrrecs més considerables: un decorat per al Teatre del Circ Barcelonès, el qual en aquells temps era un dels millors teatres barcelonins, i un altre decorat per al Teatre Principal, de Barcelona també, el primer teatre de la capital.



## LA VIDA I L'OBRA DE

Ja tenim, doncs, a Soler i Rovirosa escenògraf. Però no sabem com és esdevingut això, com ni de quina manera s'ha produït la metamòrfosi de l'oruga comercianta en



Joan Ballester, condeixeble i primer col·laborador de Soler i Rovirosa

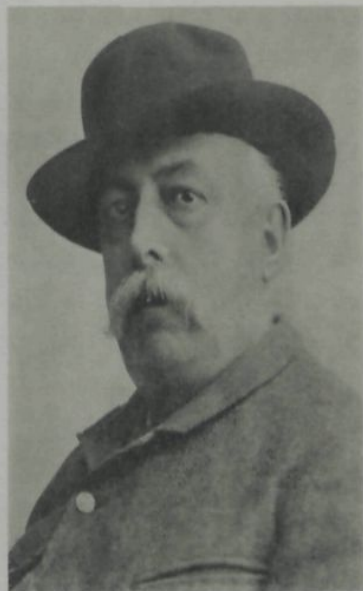
papallona artista, i això és el que ara anem a historiar, segons les dades més o menys precàries que ens són ofertes.

Sembla que als divuit anys de Soler i Rovirosa, als disset del seu amic Ballester, ço és, en 1854, ambdós aspirants a escenògraf es matricularen a les classes de dibuix i pintura de la nostra Escola de Belles Arts; i és probable que durant l'any dels debuts en l'ofici, el 1855, continuarien ambdós debutants els estudis de Llotja. Però a l'Escola Oficial de Belles Arts l'escenografia no és cursada: allí ensenyen de dibuixar de làmina i del natural; ensenyen de pintar a l'oli i a l'aquarella; també el dibuix lineal, la història de l'art, amb bon recalcamet sobre l'arquitectura, àdhuc la perspectiva i fins la pintura de paisatge, però res d'escenografia<sup>23</sup>.

I bé, ¿qui ensenyà tots els seus secrets a aquell parell de jovincels cridats vocacionalment a l'escenografia, justament en una ciutat on l'escenografia ni les arts en general no tenien tradició, o bé, si la tenien, es trobava secularment interrom-

puda? Fou un pintor de parets anomenat Marian Carreres. Aquest Carreres havia heretat l'ofici del seu pare i, segons conta Apelles Mestres, de més a més practicava esporàdicament l'escenografia. En aquells dies de degradació de totes les arts, l'escenografia no podia tenir grans conreadors entre nosaltres; així és que ni els empresaris, ni el públic, ni la crítica, no devien ésser gaire exigents, i un pintor de parets podria segurament, amb un xic de traça, trasposar el seu art simple a la pintura escenogràfica<sup>24</sup>.

Aquest aprenentatge de Soler i Rovirosa pressuposa, sinó una autorització, almenys una tolerància del pare respecte a les aficions artístiques del seu fill. I, efectivament, era així. Aquest acabà per aconseguir l'aquiescència completa. El pare es desarmà de la següent manera. Un jorn, el senyor Sebastià i la senyora Petronella assistien a una funció del teatre d'aquella mena de parc d'atraccions que l'arquitecte Oriol Mestres construí vers l'any 1848 en el Passeig de Gràcia, i que s'anomenà *Campos Elíseos*. Una de les decoracions que s'estrenaven en l'obra *Los Magyares*, que en el susdit teatre es representava, produí molt bona impressió en el públic, i el senyor Sebastià mateix s'hi entusiasmà. Aleshores la senyora Petronella descobrí al seu marit que aquella decoració era obra de llur Francisquet, ço que era cert.



Marian Carreres, iniciador de Soler i Rovirosa i Joan Ballester en la pintura escenogràfica



F . S O L E R I R O V I R O S A

I així fou com el senyor Sebastià veié clar en el pervindre del seu fill petit, i així fou com es deixà convèncer de no contrariar-li la vocació<sup>25</sup>.

Quan esdevingué aquesta crisi feliç en la vida del gran escenògraf? Dèiem que vers l'any 1855 Soler i Rovirosa es matriculà a Llotja, junt amb el seu amic Ballester, i sembla que també és per aquests dies quan ambdós fan el repertori dels teatres de Gràcia i de Mataró. Tot això sembla, doncs, implicar en els dos joves artistes una completa llibertat d'acció; per tant, és probable que el senyor Sebastià es deixés convèncer vers l'any 55. Cal fer constatar, però, que abans d'entrar a Llotja, Soler havia freqüentat, no sabem durant quin temps, una acadèmia de dibuix i pintura regentada per un tal Llorenç Ferris<sup>26</sup>.



Croquis d'una escenificació parisenca, datat de 1865, per Soler i Rovirosa

En l'any 1856 ambdós camarades surten per primera vegada de llur país, per tal de fer un viatge de novicis, més que d'estudis; encara que el pla era probablement d'exclusius estudis. Fou un viatge curtet, el qual no els degué deixar temps d'estudiar; duraria molt poques setmanes. Els dos inseparables recorregueren França, Bèlgica i Anglaterra. Poques ocasions degueren tenir d'estudiar: tot se'ls devia passar en sorpreses i meravel·lements. Veieren molt; la poderosa retentiva de Soler i Rovirosa degué absorbir àvidament molta cosa; ço que per a un artista ja és estudiar. Seria a les acaballes d'aquest any 1856 que Soler i Rovirosa, sol o en companyia de Ballester, s'installa a París amb el propòsit d'estudiar i guanyar-se la vida<sup>27</sup>.

En 1861 mor la mare del nostre biografiat. Ell ja s'obria camí, ja era cap de taller en els més gloriosos obradors escenogràfics del món, ja estava encarrilat i satisfet; ja ella, doncs, podia morir. I així se n'anà d'aquest món, probablement amb el beat somris de l'ànima que vola contenta d'haver complert una alta missió en la terra.

Aleshores Soler i Rovirosa tornà a Barcelona, i és possible que hi romangués fins l'any següent o fins el 1863, perquè no retrobem croquis d'escenificacions datats a París de l'any 1862.

De l'any 1863 tornem a trobar croquis d'escenificacions parisenses. Del 1865 tenim croquis d'escenificacions explícitament barcelonines, ço que vol dir que Soler hauria tornat a Barcelona, qui sap si per pocs dies. De l'any 1868 tornem a trobar croquis de pintures de museus i d'escenificacions parisenses, i això ens indica que Soler es trobava altra



## L A V I D A I L ' O B R A D E

vegada actiu a París. En 1869, any de la mort del seu pare, Soler tornaria a Barcelona per tal de fixar-s'hi per sempre.



Un vell recó de Nantes, per Soler i Rovirosa, datat de 1867

A Barcelona Soler i Ballester eren considerats com uns bons escenògrafs, però ells encara volien considerar-se com aprenents. Realment, els dos joves tenien ja a llur actiu un treball considerable: demés dels repertoris ordinaris per als teatres de Gràcia i de Mataró, Soler i Rovirosa i Ballester havien pintat per al Teatre Principal i per al Teatre del Circ Barcelonès, de Barcelona; per al Teatre dels *Campos Elíseos* i per al Teatre Principal, de Gràcia, els decorats de les obres *Roberto il Diavolo*, *El Hijo de la Noche*, *Los Magyares*, *El Castillo de Baza* i *La Traviatta*<sup>28</sup>.

Però, tornem als anys del «gran aprenentatge». Quan Soler se'n va a París en 1856 hi va per a establir-s'hi temporalment. Aleshores per tal d'assegurar-se el cobriment de les necessitats del viure porta cartes de crèdit del seu pare sobre la plaça de París. Això demostra ben bé el propòsit ferm d'estudiar. Aquest propòsit és d'una austeritat tan gran que gairebé esdevé heroica. Perquè el jove artista no sols va a París per a estudiar, hi va amb la intenció de posar-se a treballar de l'ofici, des del començament; a aprendre-ho tot: l'art, les mecàniques i els costats més durs de l'escenografia, els quals no són pas pocs ni de poca duresa; hi va, en fi, per tal de guanyar-se la vida i de no gravar la ja prou castigada fortuna paterna. I reïx de tal manera en aquest propòsit, que aconsegueix retenir les lletres de crèdit proporcionades per la sollicitud paterna i tornar-les al lliurador. El que hagué de bregar i sofrir per a imposar-se estoicament aquest programa abnegat, no ho sabem, però ho suposem si tenim en compte que de l'ampla benestança familiar Soler i Rovirosa passà a una vida de simple obrer<sup>29</sup>.



L'escenògraf Cambron, un dels principals mestres que Soler i Rovirosa tingué a París

De seguida d'arribar a París els dos joves pintors barcelonins pogueren entrar com obrers en els tallers dels aleshores mestres eminents de l'escenografia francesa, els senyors Cambron i Thierry<sup>30</sup>.



F . S O L E R I R O V I R O S A

Diu Muñoz Morillejo que Cambon donava sovint a Soler i Rovirosa entrades per als teatres de París, les quals aquest aprofitava perquè sentia fam de conèixer escenaris<sup>31</sup>.

Charles-Antoine Cambon havia estat deixeble del gran escenògraf del Romanticisme, Pierre Cicéri; després s'associà amb Humanité-René Philastre, altre gran mestre escenògraf d'aquell moment. Sembla, però, que Soler i Rovirosa no treballà a les ordres dels dos mestres associats<sup>32</sup>.

Soler i Rovirosa despuntà aviat entre els nombrosos obrers, oficials i mitjos oficials que actuaven en el taller de Mr. Cambon. Tant és així que, al dir de varis reportadors, entre els quals O. Junyent, aviat fou encarregat de dirigir la secció de traça i perspectiva d'aquell famós taller, i fou després cap d'ambdós tallers, el de Cambon i el de Thierry. En juliol de 1867 un empresari anomenat Bernier el contracta a París per a pintar el repertori del Teatre de Nantes.

El cosí de Soler i Rovirosa, el senyor Francesc Carbó i Rovirosa, diu que quan l'artista entrà al taller Cambon hi havia com a cap dels pintors un mestre escenògraf molt celebrat entre els catalans, del qual només sabem que s'anomenava Carpezat. Soler i Rovirosa el considerava molt i es tenia per deixeble seu tant com de Cambon i Thierry. Afegeix el senyor Carbó que el seu cosí estudià també amb un altre escenògraf anomenat Gosse. Així, doncs, és segur, o molt probable, que els mestres de Soler i Rovirosa a París, foren: Cambon, Thierry i Ricquier, principalment; després, Carpezat i Gosse; probablement, també Philastre, i, de manera indirecta, un altre escenògraf francès, anomenat Feliu Cagé, del qual parlarem després<sup>33</sup>.

Soler i Rovirosa féu el seu «gran aprenentatge» de París quan l'escenografia dita romàntica, que representen principalment els tres escenògrafs Séchan, Diéterle i Despléchin, evolucionava cap al realisme, representat pels Cambon, Carpezat, Thierry, Philastre, etc.; de tal manera que les darreres obres dels romàntics eren tan realistes com les primeres dels seus successors; d'altra banda, les obres d'aquests eren d'un realisme no pas exempt de romanticisme. I tanta fama tenien contemporàniament els Séchan, Diéterle i Despléchin com els Cambon, Thierry i Carpezat. Sembla que el nostre Soler els admirà, els copià, o, més ben dit, els croquitzà tots des de la seva butaca d'espectador, i es deixà influir per tots ells. És de suposar que al teatre només hi assistiria per a veure decorats i telons de boca, i que l'obra teatral poc l'apreciaria o la gustaria<sup>34</sup>.

Sembla que Ballester retorna a Barcelona vers l'any 1865 perquè ha rebut un encàrrec important del Teatre Principal de la nostra ciutat<sup>35</sup>. D'altra banda, tots els testimonis barcelonins coincideixen a afirmar que Ballester mor a Barcelona en 1868, en l'absència de Soler, després d'haver aconseguit al Teatre Liceu els majors triomfs amb l'escenificació de *Dinorah* i *L'Africana*<sup>36</sup>.

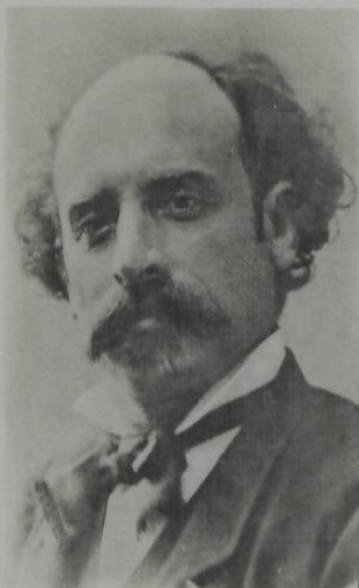


L'escenògraf Thierry, altre dels principals mestres que Soler i Rovirosa tingué a París



L A V I D A I L ' O B R A D E

Soler i Rovirosa sentí molt aquella mort, i el record de Ballester no el deixà mai. Aquell mateix any 1868, o a primers de 1869, Soler tornà de París, i poc després va morir el seu pare<sup>37</sup>. El retorn del nostre pintor coincidí, poc més o menys, dintre aquell mateix



Francesc Pla i Vila, col·laborador de Soler i Rovirosa

any, amb el d'un altre gran pintor escenògraf català que també anà a París per a completar els estudis, amb el qual Soler intimà en la capital de França, i de seguida ambdós s'associaren a Barcelona. Aquest pintor nou vingut en la nostra història és En Francesc Pla i Vila, altra glòria de l'escenografia catalana<sup>38</sup>. La raó social dels dos nous escenògrafs a Barcelona era: Soler i Pla. Sembla que treballaren molt. En venir la febre groga, ambdós fugiren de la pesta i installaren llur taller a Sabadell, segons el testimoni verbal dels uns; a Terrassa, segons testimoni verbal dels altres<sup>39</sup>.

Tenim doncs ben establert que vers la primera meitat de l'any 1869 Soler i Rovirosa torna de París i es queda a Barcelona a treballar pel seu compte. Aleshores Barcelona es trobava en plena creixença. Espanya liquidava les guerres d'Amèrica i d'Àfrica, demés de les guerres intestines, les bullangues i tota llei de desordre: embafada de tanta anarquia més o menys organitzada, semblava anhelar l'ordre, la calma i l'organització; i aquest anhel enlloc era més sincer i més ple d'ansies constructives que a Catalunya, però molt superiorment a Barcelona. La ciutat havia reventat les muralles i cuitava a expansionar-se a banda i banda i cap a la serralada de Collserola; la zona d'eixampla s'anava clapejant de grans cases de lloguer, més luxoses i més altes que les de la ciutat vella; àdhuc en la ciutat amurallada s'havien multiplicat els edificis nous, palaus i cases de lloguer exquisidament decorats amb escultura de terra-cuita, edificis que hom construïa en el mateix lloc de les cases derrocades, sòrdides habitacions sense valor de cap mena; també, ai las!, en el lloc de venerables monuments arquitectònics, en el lloc dels antics convents incendiats, la majoria d'ells edificis de molt valor i atapeïts d'objectes d'art, hom havia construït magnífiques places, com la del mercat de Sant Josep, o la encara més bella anomenada Plaça Reial; sumptuosos edificis públics o bé oficials, com és ara el Banc de Barcelona i el Teatre del Liceu. S'obrien carrers nous, com el de Ferran, i després el de la Princesa, el de Mendizàbal, el de Ponent, el passeig de Colom, la Baixada de Sobradiel, el carrer del duc de la Victòria, els de la Lluna, del Tigre, del Lleó, i altres del barri del Raval, els passatges del Crèdit, del Relotge, de Bacardí, de Bernardino, etc. En llur fúria constructiva, els barcelonins suplien alguna vegada la manca d'espai bo i enderrocant bàrbarament grans masses d'arquitectura antiga, com fou el cas del Palau Menor, del Palau del Virrei, i d'altres. La barbàrie dels homes d'ordre acabava la feina destructora que la barbàrie dels revolucionaris havia deixat de fer. No hi havia altre ideal arquitectònic que la nova arquitectura. I d'aquesta en calia molta



F . S O L E R I R O V I R O S A

perquè la pau interior i exterior portava molt treball endarrerit i tothom creia guanyar molt diner. En els carrers Ample i de la Mercè, àdhuc fora de muralles, en la zona d'eixampla, hom bastia altra cosa que habitacions de lloguer — que eren veritables palaus de pedra picada i marbres per als nous rics — altres grans edificis oficials, com la Universitat, el Seminari, casernes, fàbriques, mercats, convents, etc., i, en fi, hom anava a construir el Parc de la Ciutadella, aleshores meravella mai somniada pels barcelonins més exigents.

En aquell sobtat esplendor que es produïa en la Barcelona de l'any 70, un home com Soler i Roviroso hi era indispensable: mitja dotzena com ell hi haurien estat rebuts com altres tants enviats de la Providència. Així no és estrany que el nostre biografiat hi fes fortuna ben aviat<sup>40</sup>. Ací aconseguí reputació de mestre, que sapigué mantenir fins a l'hora de la mort; fou sol·licitat en nombroses altres feines artístiques, ultra l'escenografia, i és probable que aviat necessités col·laboradors de tota mena que li permetessin multiplicar el rendiment i atendre totes les sol·licitacions. Bé li calia guanyar diner, perquè el patrimoni havia minvat tant, que cap dels germans se'n podia refiar<sup>41</sup>.

Soler i Roviroso adquirí els terrenys de la seva casa del carrer de la Diputació, on



Soler i Roviroso a l'edat de vint-i-vuit anys



Croquis d'una comparsa en un teatre de París, per Soler i Roviroso (col·lecció Maria Soler)

va viure i morir, algun temps abans d'edificar-hi. Degué ésser una col·locació de capitals, d'aquell capitalet que li suposem arreconat a París i aviat acrescut a Barcelona. ¿Què n'havia de fer d'aquell diner un home econòmic i morigerat com ell i que, per afegidura, als quaranta anys encara persistia en la solteria? Algú li deuria donar entenent del bon plaçament que seria l'adquisició d'un d'aquells camps llunyans que el pla Cerdà de l'eixampla barceloní havia idealment acotat amb el monòton vuitavat de carrers aixamfranats; aquells camps perduts, que hom podia adquirir a xavo el pam, havien d'esdevenir, tard o aviat, terrenys a unça el pam. Poc s'havien de pensar aquells profetes de bon averany que la fortuna pronosticada havia de venir, més que tard, ben aviat.

Seria, doncs, vers l'any 1870, que Soler i Roviroso es trobava ciutadà considerat de Barcelona, ciutadà gairebé providencial i propietari. Aleshores que el pervindre somreia a l'artista, quan totes les temences i preocupacions econòmiques semblaven escombrades definitivament del seu esperit quelcom pusillànim, seria doncs en aquells moments de satisfacció interna i d'enaltiment exterior quan Francesc



## LA VIDA I L'OBRA DE F. SOLER I ROVIROSA

Soler i Roviro, que mai deixà d'ésser *Francisquet*, ni per la seva esposa, pensà en cercar una companya.

La vida, cada dia més senyora, de la Barcelona ressucitada reclamava noves formes de refinament i noves maneres de facilitar-ne l'assoliment; entre d'altres la d'incorporar



Dibuix de viatge, per Soler i Roviro, datat a Saragossa en 1874 (col·lecció Maria Soler)

l'aleshores minso art català a l'esplèndid moviment modern que París irradiava. A l'art català no li fou difícil d'incorporar-se a l'art francès; sovint hi ha hagut afinitat entre l'art català i l'art francès. I esdevingué que una vegada l'art català començà a fructificar i a expansionar-se segons les normes de l'Atenes moderna sentí així mateix la necessitat de manifestar-se públicament i de fer-ho també a la manera de París, per mitjà d'exposicions individuals i collectives.

Així fou com començaren a organitzar-se sales d'exposicions, les quals a la primeria no foren sinó una mena d'anexes a determinades botigues de marcs i miralls, botigues on de vegades es venien articles propis de l'art del pintor, de l'arquitecte i de l'escultor; ben al revés d'avui dia, que les sales d'exposicions tenen el negoci de marcs i de material per als oficis d'art com un negoci secundari, quan no són establiments dedicats exclusivament a sales d'exposició<sup>42</sup>.

Soler i Roviro solia freqüentar la Sala Munté, del carrer d'Escudellers. Allí conegué un holandès, el senyor Marije, col·leccionista i aficionat a l'art modern, qui també era freqüentador d'aquella Sala. De la coneixença personal en pervingué la coneixença de les mútues col·leccions. Així fou com Soler i Roviro conegué de la família del senyor Marije, la seva filla Alexandrina. Ell i ella s'enamoraren i es casaren. El feliç esdeveniment ocorregué en juny de 1877, quan el gran artista complia justament els quaranta un anys. Alexandrina Marije i Lefèvre i el seu marit anaren a viure a casa dels germans o germanes d'aquest, a la casa de la Plaça Reial que fa cantonada al carrer de Tres Llits, l'entrada de la qual és per aquest carrer<sup>43</sup>.

Sembla que el solar que posseïa Soler i Roviro al carrer de la Diputació, degué ésser edificat cap a l'any 1884, perquè en 1885 ja està la casa llesta i el seu propietari, junt amb la família que ha fundat, s'hi installen a perpetuïtat, en el doble pis principal<sup>44</sup>.

### III. L'HOME

Quina mena d'home era Francesc Soler i Rovirosa? Quina figura tenia? ¿Quina era la seva psicologia? ¿Quins eren els seus gustos, els seus costums, els seus afectes, els seus tics, les seves creences?

Francesc Soler i Rovirosa era un home molt alt i una mica escardalenc, de pell molt blanca, ulls de color blau clar, cabell negre. Cap una edat no gaire avançada el cabell passà ràpidament del negre al gris i al blanc. Aleshores començà a usar ulleres per a treballar o llegir. Portava barba i bigoti retalladets i el cabell aviat s'aclarí fins a oferir, a distància, l'aspecte de la calvície. Era molt net i endreçat, molt curós del seu cos; es banyava diàriament<sup>45</sup>. Per a sortir al carrer, solia vestir de jaqué de color blau fosc o gris fosc, camisa blanca amb coll tombat adherit a ella, així com els punys, i corbata xalina de color blavenc amb rodones clapes blanques<sup>46</sup>. Era poruc davant dels gats i els gossos, com si a cada moment poguessin esdevenir rabiosos. Els únics animals que tolerava a casa seva eren els ocells engabiats.

Diuen els seus coneguts si li agradava parlar en to faceciosament ampulós quan es trobava entre gent amiga i simple. Quan estava de bon humor, ço que era molt sovint, si es trobava entre amistats íntimes passava sovint del to faceciós menor al to major, que era un to avalotadament cridaner<sup>47</sup>. Li agradava també semblar de retrucs i jocs de mots la conversa. Quan estava content, perquè treballava de gust, l'home s'esbravava bo i cantant desafortadament i desafinadament bocins d'òpera, els quals no sabia mai acabar.

Soler i Rovirosa no tutejava ningú, ni la gent de servei; i quan a aquestes més humils persones havia de demanar alguna cosa, les hi demanava per favor<sup>48</sup>. Però a la



L A V I D A I L ' O B R A D E

primera ocasió, quan s'oblidava en la més ingènua franquesa entre la gent de l'ofici, sobretot entre la gent poc o gens coneguda, aleshores ja succeïa altrament<sup>49</sup>.

El seu instint d'ordre s'exterioritzava contínuament: quan eixia del taller, per exemple, endregava llapis, pinzells, goma, paper, totes les eines del treball preparatori, ben tancades, cada una al seu lloc, talment com si no hagués de tornar fins mesos després. Classificava, anotava, datava totes les coses que queien a les seves mans per a ésser utilitzades un dia o altre; i la seva manera de classificar era rigorosa: fixava l'any, el mes i el dia, i després els demés detalls pertinents. Tenia guardada entre els seus papers una carpeta que encara es conserva amb el seu interessant contingut; aquest és el borrador o les notes manuscrites (les unes escrites amb llapis, les altres amb tinta) de la conferència que llegí o pronuncià a l'Ateneu Barcelonès. Aquest borrador degué alhora servir d'original en el moment de la pública lectura. Una d'aquestes quartelles, la única que és de paper de l'Ateneu, paper de lletres timbrat amb el membret de l'entitat, porta aquestes soles paraules:

*Esta noche a las 9 doy una conferencia en el Ateneo*

*Tema*

*La Escenografía. — Notas históricas*

*Sábado 11 Marzo 1893*<sup>50</sup>

Els croquis que feia de les escenificacions dels altres mestres escenògrafs, els illustrava amb notes que n'expliquen l'autor o autors del drama o l'òpera, els noms dels escenògrafs, el teatre on foren muntades aquelles escenificacions, el dia i la ciutat en què



Soler i Rovirosa en la seva maduresa

el croquis fou fet, etc. Al peu d'una aquarella que representa un pollancre, hi ha aquesta nota: *Prov. Gerona. S. Hilario Sacalm. 3 Sbre. 1893. En el Prat de la casa vella, frente la fuente Picante.*

El nostre gran escenògraf no podia sofrir que ningú llencés una cua de llumí a terra, ni tan sols un gavarrot, aquest minúscul clau d'acer que a tots els tallers de pintor va en doina per tots els recons<sup>51</sup>.

Observació curiosa en un home tan metòdic, tan igual en totes les edats i en tots els moments de la seva vida, tan pulcre i equilibrat: la seva manuscriptura contradeïa aquestes virtuts de regularitat. El seu caràcter de lletra era tan aviat minúscul com gros, ara vacil·lant, com si tot just gosés desflorar aladament la superfície del paper fins al punt de trencar les línies, ara accentuada brutalment; unes vegades vertical, altres vegades inclinada; adés correcta com la d'un calígraf, adés esbogerrada, abreujada i tan incorrecta que arriba a ésser il·legible; de vegades usant una ploma finíssima, altres emprant una ploma gruixuda; tan aviat escrivia amb llapis com amb ploma<sup>52</sup>.



F . SOLER I ROVIROSA

Pel taller usava Soler i Rovirosa gorra, vestia de qualsevol manera i amb roba de basar. De vegades eixia al carrer amb aquesta roba de basar, amb les sabates de camussa i sola d'espardenya. Quan calia alternar amb la gent de món, o tan sols quan havia d'assistir a un casament o a un enterrament, ja era altra cosa. Aleshores Soler i Rovirosa es transformava en un *gentleman*, o, més ben dit, aleshores sortia el *gentleman* que el feinejador descordat amagava. En tals ocasions el nostre home apareixia elegant i cerimoniosament vestit: sota la levita i el copalta, Soler i Rovirosa es desentenien voluntàriament de la gran passió del taller i es complaïa a retre homenatge a l'amic que es moria o a la núvia tota vestida de blanc.

El gran escenògraf tenia també la virtut de l'economia; i diem virtut, perquè en ell l'estalvi era un dels aspectes de l'ordre. Havia freqüentat els balls i moixigangues de *El Gavilán*, de *La Paloma*, *La Baldufa* i del *Taller Embut*, on alternava amb la colla dels Letamendi, Eusebi Planes, l'electricista Ramis, Josep Lluís Pellicer, Apelles Mestres, Joan Ballester, Coll i Britapaja, Tomàs Padró, *Pitarra*, Conrad Roure, Lluís Labarta i altres *régisseurs* del formidable humorisme del temps<sup>53</sup>. Aleshores era més freqüent que avui dia l'adagi que resa: «de les rialles en vénen ploralles», adagi que Soler i Rovirosa degué haver d'aplicar alguna vegada a algun amic arruïnat per la tabola sistemàtica, i això degué colpir-lo. En un assaig literari que donem al final d'aquest llibre Soler ens descriu admirablement un d'aquests casos desastrosos. El seu temperament innatament ordenat degué prendre nova consciència en aquelles avinenteses. Ja era el menys plaga de la colla: els seus camarades l'anomenaven «el sogre». Quan el negoci patern periclitava, justament quan el protagonista d'aquesta petita història es trobava en l'edat més conscient de tals tragèdies, el seu sentit, el seu sentiment de l'ordre degué refermar-se i concretar-se com una explícita regla de conducta<sup>54</sup>.



Retrat de Soler i Rovirosa disfressat d'almirall francès

La vida no és dolenta en si mateixa, però aviat esdevé terriblement tràgica, i de vegades per sempre, per poc que hom en desconeixi el vast sistema de relacions, per mica que hom ne negligeixi l'administració. La vida moderna sobretot, tan complexa, és així de primparada. Cal estar sempre alerta. Això és el que devia pensar Soler i Rovirosa davant dels escarments dels seus amics i companys. Com Cézanne, degué tenir aleshores una visió punyent de la vida, potser una visió esverada. Però Cézanne era un temperament més instintiu que intelligent, i tan infantil!: era com el dels infants, instint primari i quelcom al·lògic; mentres que Soler i Rovirosa era un temperament predominantment intelligent. El seu cervell no divagava: el cervell de Soler i Rovirosa era un cervell ordenador. Ordenava el mateix les emocions, que les sensacions, que els



L A V I D A I L ' O B R A D E

fets; tenia el do sintetista, que vol dir la facultat de comprensió: relacionava, lligava caps i comprenia. Passada la primera impressió de terror, Soler i Rovirosa devia en tota ocasió recobrar immediatament la facultat de reaccionar i planar sobre l'afrós o enguniós esdeveniment, de copçar-ne i relacionar-ne tots els elements i d'implicar-los pragmàticament al seu viure fi, pletòric i fecund.

Així aniria faisant-se l'individualisme, l'egoisme — no ens faci por la paraula — l'egoisme de Soler i Rovirosa; aquest egoisme que tots portem a l'ànima i que és el do més preciós que Déu ens ha donat, encara que un idealisme divagador (com la majoria dels idealismes) imagini i cregui el contrari. De l'estúpid o de l'intelligent capteniment del nostre ingènit egoisme en pervindrà d'una banda la vida dolorosa o nociva; d'altra banda, la vida feliç o fecunda. D'un bon capteniment de l'egoisme col·lectiu, n'han florit la nació i la cultura britàniques; d'un estúpid capteniment de l'egoisme col·lectiu n'ha pervingut la degradació i el dolor crònic de molts pobles que es creuen idealistes i que s'horroritzarien d'una imputació d'individualisme. L'assenyat i assabentat egoista sap que podrà millor i més intensament fruit de la vida si els seus consemblants es troben en la mateixa bona situació que ell vol per a si: esdevé altruista i col·lectivista per egoisme. La idea d'ordre és, doncs, el nexce del pensament individualista; ordre, que vol dir possessió, coordinació, intercanvi, llibertat... Soler i Rovirosa era, doncs, metòdic per a poder ésser poltró; i era poltró per a poder produir amb llibertat; i en poder treballar a pleret produïa més feina i de millor qualitat; i en produir molt i bé beneficiava milers de conciutadans i honorava la seva terra.

Per tal d'evitar intrigues i rivalitats, Soler i Rovirosa no freqüentà després de casat cenacles ni reunions de cap altra mena que les inofensives de la bona societat, les quals plaïen a la muller i més tard als seus fills, i mantenien o augmentaven el seu prestigi artístic i social entre la millor clientela. Casar-se i oblidar les reunions d'intel·lectuals que organitzava el seu germà Joan, fou tot u. De la tabola de *El Gavilán*, *La Baldufa*, el *Taller Embut*, *La Paloma* i demés societats eixelebrades, ni cal parlar-ne, perquè la majoria ja havien desaparegut, i les que no havien mort, degeneraven. Ara feia vida de taller, vida casolana, i la necessària vida de relacions mondanes<sup>55</sup>.

Sabia escriure com un bon literat del seu temps, i el mateix en els seus treballs literaris que en els escrits familiars i íntims ho feia tan aviat en català com en castellà. En la seva joventut gairebé tot ho escrigué en castellà, però el català li va guanyant la voluntat cap a ses velleses. Dels seus treballs literaris només coneixem la conferència donada a l'Ateneu Barcelonès, la *Memoria* presentada a la Junta de Govern del Gran Teatre del Liceu i la seva col·laboració en la lletra de l'opereta de màgia *De la Terra al Sol*, justament la que esdevingué més popular<sup>56</sup>. També uns articles publicats a *La Veu de Catalunya*, que són deliciosíssimes evocacions de la Barcelona de la seva joventut, comparables en humorisme, observació i sentiment als més reeixits «quadrets» d'Emili Vilanova<sup>57</sup>. Els donem en forma d'apèndix al capdavall d'aquest llibre.



F. SOLER I ROVIROSA

Sembla que Soler i Rovirosa preparava copiosament els seus treballs literaris. Per a la conferència de l'Ateneu es proporcionà una quantitat de notes quatre o cinc vegades més abundant que els temes que havia de tractar en la conferència, notes que la seva filla encara conserva. En tant que conferenciant, demostrà ésser-ne de bona mena, dels qui tenen coses noves i interessants per a dir<sup>58</sup>. La cultura general i l'erudició escenografista de Soler i Rovirosa, eren molt considerades<sup>59</sup>. Aquesta consideració que Soler i Rovirosa mereixia a tota mena d'autoritats socials i particularment a les intel·lectuals, es demostrava en les delicades i honorífiques missions d'interès públic que sovint li eren encarregades, com, per exemple, la que en 1888 li confià la Diputació Provincial de Barcelona, d'integrar un Comitè per a la formació d'un Museu Provincial<sup>60</sup>. La cultura de Soler i Rovirosa no anava, però, fins les abstruses especulacions transcendents: ni li agradava embrancar-se en transcendentalismes, ni es complaïa en les elucubracions alienes; les filosofies no li deien res o no volia que l'encaparressin: mai volia discutir res. Sobre política ni sobre religió no volia singularitzar-se; odiava els extremismes. Practicava lleument la religió, com la major part de la nostra burgesia: per raó del «que diran», i per a complaure la muller i la filla. No militava, ni passivament, en cap partit polític. Això no li impedia però de votar en totes les eleccions, i a primera hora; no creia en cap partit polític; però creia que tanmateix tots els ciutadans tenien obligació de votar a l'un o a l'altre, i que tots o bona part dels mals del país pervenien de l'abstencionisme electoral<sup>61</sup>.



El senyor Felix Cagé, mestre escenògraf francès que a Barcelona influí considerablement enc que de manera indirecta sobre Soler i Rovirosa

Tenia Soler i Rovirosa la humilitat i la humanitat dels més refinats egoistes: en aquest altruisme era gairebé un sant — grans i refinats egoistes els sants que no tenen altre anhel que el d'aconseguir la benaventurança eterna — Eterna!... Soler i Rovirosa era per a si mateix humil fins al renunciament. Quan, per exemple, arribava el dia de l'estrena d'un decorat seu patia terriblement: no menjava ni dormia; a mida que s'acostava l'hora de l'estrena augmentava el seu desfici; demanava el parer de tothom, de la família, dels fadrins, de la gent més profana, i se'ls escoltava tots. Retocava fins al darrer moment; sempre li semblava que l'obra podia estar millor, de tal manera regatejava sobre el seu propi talent, que de vegades calia prendre-li l'obra, encara humida, i córrer a penjar-la a l'escena, amb el consegüent perill que les pinzellades humides, considerablement més pujades de to, desentonessin de les altres ja seques. De vegades els actors representaven el primer acte i l'artista encara s'entretenia a retocar les decoracions del segon acte. No obstant, mai no tingué cap fracàs; sempre les decoracions de Soler i Rovirosa foren un èxit i sovint un èxit clamorós. Així i tot, mai el pintor no volgué eixir a l'escena per a correspondre a les estrepitosament fervoroses sol·licituds del públic<sup>62</sup>.



L A V I D A I L ' O B R A D E

Aquell egoistàs amava amb deliri la mainada: coneixia tota la quitxalla del veïnat, i la quitxalla el coneixia a ell i se l'estimava com si fos el bon padrí de tots els marrecs i mossetes<sup>63</sup>. Amb la gent gran, Soler i Rovirosa no era menys humà: amava tothom, sense distinció de jerarquies ni de fortuna; amava tothom, perquè comprenia tots els caràcters i sabia assaborir tots els sentiments. En això es demostrava artista de visió universal: amava tots els homes per la mateixa raó que amava totes les coses<sup>64</sup>. I així els homes i les coses li pagaven amb la mateixa moneda d'estimació: els homes i les coses amaven Soler i Rovirosa, se li confiaven, no tenien secrets per a ell. Les coses es deixaven explicar pel pinzell de Soler i així es feien entenedores i admirables al comú de la gent que en les coses no sap veure, per regla general, només que banalitat enujosa. L'amabilitat que demostrava als seus subordinats, des del cap de taller fins al més humil tramoista, no era pas una actitud garneua de baix especulador del sentimentalisme de la gent, sinó expressió sincera de l'interès que tota mena de gent li inspirava<sup>65</sup>. Un dels seus deixebles predilectes, Oleguer Junyent, conta que el mestre tenia el costum de mostrar, per tal d'haver-ne parer, els projectes als fadrins. Aquests, que consideraven el mestre com una divinitat, es sentien tan intimidats per aquesta franquesa que, de torbats per amunt, perdien l'esma i senyalaven a la babalà qualsevulla dels tres o quatre projectes que el mestre els proposava. I aquest, sense pensar-s'hi gens, aleshores es posava a desenrotllar el projecte que la majoria dels fadrins estemordits li havia senyalat<sup>66</sup>.

El gran respecte que tenien al mestre els coaccionava de tal manera, que treballaven a tota pressió. Així és que quan Soler i Rovirosa sortia, tothom se sentia alleugerit com si la coacció involuntària d'aquest fos imposició tirànica. Aleshores es produïa en els esperits una distensió que es traduïa en cants, enjogassaments i alguna vegada també en gatzara forta<sup>67</sup>. No obstant, en el taller tothom era lliure; el mestre no imposava res: cadascú sabia el seu treball quin era, i amb quatre mots del cap de taller, quan la feina d'empenta imposava aquesta subdirecció, tothom es trobava al seu lloc per tal de realitzar les concepcions de Soler i Rovirosa. Aleshores sí que s'imposava una disciplina; però eren tots plegats que se la imposaven.

El gran artista estava content d'haver realitzat tan completament el seu ideal, treballava de gust, guanyava diners; aquests motius de contentament no s'exhaurien mai i, en conseqüència, l'home se sentia sempre feliç. La felicitat li traspuava en un bon humor constant i l'humorisme fluïa espontani i de bon to amb la seva vèrbola<sup>68</sup>.

Si amb la gent íntima i amb els subordinats Soler i Rovirosa era amable, trempat i planer, amb la gent de món era cerimoniós i atent, fins al punt de fer somriure les persones que sabien alguna cosa del seu humorisme. No obstant, en tals ocasions Soler i Rovirosa no es produïa pas irònicament, sinó amb la major bona fe. A part d'això, el to del seu tracte amb la gent de pro era la discreció<sup>69</sup>. Amb les dames Soler i Rovirosa era particularment polit, galant, enginyós i fi com un bon *causeur* del mateix París<sup>70</sup>. Soler i Rovirosa amava la música, enc que no com un *dilettante*, i a estones perdudes teclejava el piano. Totes les formes de la cultura i de la mondanitat li eren plaentes i en totes es movia bé.



F . S O L E R I R O V I R O S A

Aquest tarannà d'home polít sofria de tant en tant efímers eclipsis; totes les maneres fines desapareixien de sobte quan arribava el moment crític de penjar les decoracions noves al teler del teatre, o en qualsevol altra avinentesa que exigís un esforç definitiu, o en l'hora dels grossos contratemps. En el moment de preparar l'escena per al dia de l'estrena, la nerviositat de Soler i Rovirosa era tan gran, que esdevenia tot un altre<sup>71</sup>. Conta Apelles Mestres que la vegada que l'escenògraf es trobà més trasbalsat, fou quan es cremà el decorat de la *Magia Nueva*. Això esdevenia a les acaballes de l'any 1874 o al començament de l'any següent. Era al teatre del *Circo*, de Madrid, on s'havia d'estrenar, o s'acabava d'estrenar l'obra, el decorat i vestuari. Bernis era empresari junt amb Soler, que aportava aquests elements de l'escenificació, valorats en cent mil pessetes, quantitat que aleshores representava una grossa fortuna. Les il·lusions que Soler i Rovirosa degué posar en aquella estrena extraordinària davant del primer públic d'Espanya, no cal ponderar-les. L'artista havia fet expressament el viatge a Madrid per tal de preparar els assaigs i ésser present al montatge del decorat. Demés d'Albert Bernis, Apelles Mestres havia anat a Madrid amb Soler, i posaven en un mateix hotel. De sobte, un dels primers dies, corre la veu per l'hotel on s'estatjaven ambdós i on es trobaven en aquell moment, que el *Teatro del Circo* està cremant. Soler fuig corrents cap al lloc de l'incendi, però en arribar a les envistes de l'enorme foguera no té esma d'avançar i se'n torna cap a l'hotel. Allí roman durant hores assegut en un silló, despert però sense consciència, sense paraula, sense oïda, impassible i immòbil, com ferit pel llamp. Apelles Mestres i la senyora Maria Soler diuen que aquella mena d'inconsciència feia horror i que tots els qui presenciaven aquell dolor paralitzat temien que Soler hi deixés l'enteniment. De l'incendi no es salvà res sinó els figurins, tal vegada la millor serie pintada per Soler i Rovirosa<sup>72</sup>.

Soler i Rovirosa, ja ho tenim dit, vivia només per a l'escenografia; no pensava en res més de tan plausible; el seu art l'obsessionava fins al punt de supeditar-li-ho tot. Però l'home no era completament feliç — Qui es podria considerar feliç del tot...! — Un corc endiablât rosegava constantment la seva eufòria, el corc de la recança: era la recança que li produïa la ràpida ruïna o desafecció del decorat teatral. En les notes manuscrites que escriví per a la conferència de l'Ateneu hi ha una quartella en llapis, la qual no és segur que llegís al seu auditori perquè no consta en l'extracte que en donà la revista *Hispania*, quartella que resa així:

*La escenografía es momentánea. Sus obras no pasan a la posteridad. — Juzgar de un escenógrafo por los dibujos o proyectos que de él han quedado es menos que juzgar un cuadro por su fotografía. Al pintor (escenógrafo) debe vérselo en el teatro. Así dije yo en un pequeño artículo dedicado a la memoria de D. José Planella fallecido en mis brazos a los 84 años: vivió más que sus obras.*

En una altra quartella, Soler i Rovirosa insisteix en la forma següent:

*El Gobierno y todas las corporaciones provinciales y municipales han hecho esfuerzos en favor de las bellas artes en todas sus manifestaciones, excepto en favor de la Es-*



L A V I D A I L ' O B R A D E

cenografía. Se han dado medallas a pintores de caballete y decoradores, a escultores y arquitectos, se les ha pensionado para ir a estudiar al extranjero, se les ha dado cátedras retribuidas, menos a los pintores escenógrafos, que han debido formarse por sus propios esfuerzos — sin apoyo de ninguna clase y con clientela casi siempre precaria o dudosa. — Construye la nación el Teatro Real de Madrid y en él han trabajado desde su fundación hasta hoy casi siempre pintores extranjeros: tanto es así que Ballester y Plá murieron sin haber podido nunca presentar obra alguna en un teatro que supongo debía servir de impulso a la nación. Se incendia el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, reedificándose con entusiasmo y en poco tiempo. Decoran la sala artistas catalanes — Las decoraciones las pintan escenógrafos extranjeros, cuando brillaban ya Ballester y Plá.

En una tercera d'aquestes fulles-borrador, Soler i Rovirosa segueix lamentant-se en la forma següent:

Comença per titular aquests nous greuges: *Inconvenientes del Escenógrafo*, i diu:

*En las listas antiguas de compañías rara vez se citan (els escenògrafs), y cuando es así hoy, en última fila y mezclado su nombre con...*

*Su trabajo fatigoso debe por añadidura hacerlo a escape sin tiempo p.<sup>a</sup> prepararse y buscar datos, que hoy se encuentran fácilmente, pero que de todos modos se necesita tiempo y dinero p.<sup>a</sup> adquirirlos.*

*Con qué pena podían buscar datos nuestros antepasados, cuando tan pocos había publicados y ordenados a la disposición del público:*

*Además que p.<sup>a</sup> buscar datos se necesita instrucción, condición y buen criterio.*

*El pintor de caballete se dedica generalmente a un género determinado. El escenógrafo debe ejecutarlo todo: desde el salón de gusto más refinado al sitio más agreste o fantástico que su imaginación puede crear, producto de su fiebre o exquisita sensibilidad.*

Per fi, en una altra quartella de la seva carpeta de notes per a la conferència de l'Ateneu, Soler torna a exclamar-se:

*Cuando recorro la historia de mis antepasados me conmuevo al considerar cuánto trabajaron aquellos escenógrafos que nos han precedido y el derroche que hicieron de ingenio para que sus obras fueron (sic) juzgadas por las generaciones venideras sólo por esparramadas y lacónicas notas históricas<sup>73</sup>.*

Ja és sabut que la pintura a la cola, que és la que s'empra en les decoracions teatrals, no pot ésser massa carregada de cola, perquè aleshores encartronaria les decoracions i en conseqüència no podrien cargolar-se en el corró que serveix per a elevar-les i descendir-les. D'altra banda, la poca encoladura lleva resistència a la pintura, li lleva adherència a la tela i la fa friable. Al cap d'una cinquantena de cargolaments i descargolaments, la tela pintada ha estat tan castigada pel fregadís, tan desgastada, que no és sinó el fantasma del que havia estat el dia de l'estrena: els colors forts escampen llur



F . S O L E R I R O V I R O S A

polsina pel damunt dels clars, i la polsina despres dels colors clars, s'escorre pel damunt dels foscos; d'aquesta barreja en pervé un estompament i entelament de la pintura, els quals s'aniran accentuant fins a donar un to gris uniforme on serà impossible destriar el que el pintor hi representà a força d'estudis, d'esforços, de talent i de despeses. Esdevé sovint, també, que un decorat ha d'ésser retirat aviat perquè a les primeres representacions l'obra per a la qual serví ha fracassat. Si és un decorat massa especial, estretament lligat a les escenes insòlites d'aquella obra fracassada, ço és, si no sembla adaptable a la producció teatral normal, aquell decorat, per meravellós que sigui, no serveix per a res, no val res; abans que arreconar-lo en el magatzem del teatre, on ha de fer nosa i representa un capital mort, hom opta per la solució d'aprofitar tela i corrons



Soler i Rovirosa ho i pintant davant del natural a Ripoll

per a pintar-hi una nova decoració; i aleshores aquell decorat no és menys perdut que el que s'arruïna a força de servir. L'art de l'escenògraf és, doncs, efímer, i la glòria que a l'artista pugui proporcionar també és efímera. Per a l'artista, les obres són com una supervivència: per això la glòria, que és la forma palpable i *a priori* d'aquesta supervivència, és tan cara a l'artista; és un sentiment innat i alhora irrenunciable que té molts punts de contacte amb el sentiment paternal, ja que la paternitat sembla també actuar amb un instint de supervivència. Perdre les obres o saber-les malaltes de mort és, doncs, per a l'artista que les creà, un dolor semblant al de la mort dels fills o al de l'extinció de la successió en les famílies aristocràtiques. Soler i Rovirosa patia aquest dolor; i també el patim nosaltres, que sabem que la majoria de les meravelles eixides del taller d'aquell prodigiós escenògraf es troben a hores d'ara gairebé esborrades per la friabilitat o desaparegudes del tot. Soler i Rovirosa sofria d'aquest trist pervindre, el qual veia tan palès com nosaltres mateixos que en constatem la tragèdia. Això l'obsessionava i el feia cavillar: en parlava als familiars i amics en tota ocasió, i es trencava el cap per tal de trobar-hi un remei. El remei prou el trobà, segons ens conten el senyor Joaquim Bas i el cosí de l'artista, senyor Francesc Carbó i Rovirosa; però els temps ni la gent que l'haurien hagut de realitzar, no li eren propicis. El remei que havia pensat Soler i Rovirosa era el de crear un museu de teatrins i de decoracions. Heus-ací un altre caire, ben bell, del seu egoisme.

Estimant com sabem que estimava l'ofici, és natural que l'exercís amb la major dignitat i amb una puresa total. És cert que la independència econòmica que havia arribat a



## LA VIDA I L'OBRA DE F. SOLER I ROVIROSA

conquistar li permetia resistir amb noble orgull les roïndats dels empresaris golafres — que no són escassos —, però és segur que en qualsevulla altra situació econòmica Soler i Rovirosa hauria resistit el maligne empresari amb tota l'energia que els seus mitjans de vida li haurien permès. Per raó del expressat sentiment de dignitat professional aquest home que en tantes coses de la seva vida era estalviador fins a la gasiveria no planyia el diner en les despeses de taller: volia que la tela, la cola, els colors, etc., fossin dels millors; i quan Itàlia introduí l'empudegament del paper en substitució de la tela, i tots els empresaris repudiaren per cupidesa la tela i adoptaren les miserables decoracions de paper, tots els escenògrafs s'hi avingueren — tots, excepte Soler i Rovirosa que no volgué transigir mai. Condemnava sense palliatius aquest procediment, del qual deia, amb paraules profètiques, que seria la ruïna de l'escenografia.

Del taller a la vida de família i de la vida de família al taller; del taller a complir amb els deures socials, i d'ací al taller; del taller fent escapades a Vilanova, a Madrid, a l'estranger, per afers perentoris, i d'ací ràpidament al taller, amb periòdiques aparicions a l'Ateneu Barcelonès o al Cercle del Liceu, la vida de Soler i Rovirosa era principalment la vida de taller. Les més llargues absències del taller eren les de l'estiu en companyia de la família<sup>74</sup>; però aquests estiuueigs eren per a l'artista una perllongació del taller perquè no parava de pintar; copiava a l'aquarella o amb simple dibuix tot el que se li posava a tret, tot el que un jorn o altre havia de servir el seu art d'escenògraf, tot el que podia ésser document escenogràfic; a manca de tema de caràcter documental, Soler pintava o dibuixava a manera d'exercici, per tal de posseir més poderosa encara la seva tècnica admirable, per tal de reforçar la seva retentiva i educar el seu extraordinari do d'observació.

Així fou com s'escolà la vida feliç i sempre victoriosa de Francesc Soler i Rovirosa. Un dia arribà, però, que el nostre artista no pogué baixar al taller: la malaltia de mort l'allità, i, durant alguns mesos, al llit anà migrant-se de dolors morals i materials; dolors suportats estoicament, sense mai queixar-se, sense exigències ni rebuys, amb l'elegància de sempre. Aquest home exemplar i excepcional fou un *gentleman* fins a la mort<sup>75</sup>.

La gent de fora casa, els amics, els coneguts dels amics, tots deien si Soler i Rovirosa patia una tifoidea, i encara avui dia us asseguren que morí d'aquesta infecció, però en realitat morí d'una malaltia anomenada *púrpura*, infecció que té semblances amb el tifus. El gran artista fou minat lentament per la *púrpura* infecciosa; i entre manyagueries i desconhort, perquè sempre tingué el cap clar, finà el dia 27 de novembre de l'any 1900, als sis mesos justos de la declaració de la malaltia, quan comptava seixanta quatre anys. Deixà la muller i dos fills: Maria i Alexandre. La muller finà el dia 19 de gener de 1923. El fill morí abans, el dia 16 d'octubre de 1918<sup>76</sup>.

## IV. L'AMBIENT

La infància i l'adolescència del gran escenògraf s'escolaren paral·lelament al període més agitat de la moderna història barcelonina. Neix un any després de la crema dels convents, en la nit ardent de Sant Joan, i ateny la joventut en aquells anys cinquanta del segle XIX, que són els de retrobament del seny social. Quan Soler i Rovirosa aconseguix la maduresa, els quaranta anys d'edat, cap allà l'any 1876, el període convulsioniari i l'epíleg de les epidèmies, semblen calamitats liquidades; la nostra terra apareix orientada cap una era de treball fecund, l'esguard fit en un ambiciós programa de pau i d'enriquiment.

Com que tothom estava cansat de la lluita anàrquica, fastiguejat de la política africana que ocasionà aquella lluita, desillusionat dels idealismes que exaltaren fallaciosament l'esmentada política, tothom també es trobava tàcitament d'acord en el programa constructiu: tots els estaments, tots els partits de la nostra terra es trobaven sobreentesos a deixar de banda o en lloc secundari els ideals que fins aleshores havien estat considerats com la base de la prosperitat, per tal d'entronitzar allò que havia estat arreconat: el sentiment pragmàtic de la vida. Sense explicitar-ho, el nou programa era el que resumeix l'antiga sentència llatina: *Mens sana in corpore sano*. Fem-nos rics, sans i forts, que la intel·ligència i la sensibilitat ja vindran mecànicament després. Això era el que semblava dir-se i posar-se a practicar la subconsciència col·lectiva.

I, efectivament, Barcelona i tota la terra nostra s'ordenà i s'enriquí. En aquella hora pròspera Soler i Rovirosa es trobava ja del tot format. Aquella societat de nous rics trobava en nostre artista el refinador que necessitava; aquella Barcelona endarrerida i bàrbarament provinciana que enyorava i volia sobtadament recobrar el temps perdut, que volia



L A V I D A I L ' O B R A D E

senyorejar i posar el propi rellotge a l'hora d'Europa; que ansiava refinar-se enc que fos només exteriorment, aquella societat trobava en la persona de Soler i Rovirosa un dels conciudadans més preparats per aquesta tasca d'endrecament i poliment; l'home sociable, l'home de món, l'artista de múltiples talents necessaris al lluïment extern d'unes *élites* que encara havien d'acostumar-se a la higiene dentífrica, a l'ortografia i als Drets de l'Home. Soler i Rovirosa i algun altre d'aquells grans decoradors de façanes i de costums (*Pitarra*, *Clavé*, *Rius* i *Taulet*, *Prim*, el *P. Claret*, els *Jocs Florals*, etc.) feren tan bona feina que la llur clientela no volgué sapiguer res més, s'acontentà d'aquelles meravelloses tramoies, d'aquell embelliment de tocador sense banyera.

Però, ai las! que quan l'*élite* barcelonina més delectada es trobava i més segura es sentia en aquelles sutzures internes, l'esclat de les bombes dels il·luminats terroristes àcrates vingué a sacsejar-la. Quan Soler i Rovirosa moria amb el seu segle, el cicle de la tranquil·litat i dels bons aliments es cloïa amb el retorn a l'anarquia de tots els ciutadans: anarquia a dalt i anarquia a baix. Soler i Rovirosa havia pogut viure tot el procés convulsionista: l'anarquia històrica del començament, la reacció convulsionària, la pau per cansament, i la represa, per *delassament*, de l'anarquia inveterada. Quan en el mes de novembre de l'any 1900 Soler i Rovirosa abandonava el món dels vivents, ho feia aclaparat per la visió apocalíptica del retorn malastruc: havia hagut de presenciar l'ensorrada colonial i la vergonyosa guerra contra els Estats Units. Els deu darrers anys de la seva vida degueren ésser deu anys d'agonia per aquell ciutadà exemplar. Les salves fatídiques de Cavite i de Santiago de Cuba barrejaven llurs terrabastalls amb les dels Salvador, Pallàs i demás sinistres redemptors, per tal de retre els darrers honors al gran barceloní que agonitzava aureolat de glòria, satisfet d'haver viscut, però tal vegada apresat de morir.

Com es trobarien les arts i en general tota activitat intel·lectual en la Barcelona d'aquell moment en que advenia Soler i Rovirosa, és el que ara anem a destriar de textos propis i aliens. En la meua biografia de Benet Mercadé dic que quan aquest artista arribava a Barcelona, cap a l'any 1839, les arts estaven en el major decandiment; tot era artífici, allegorisme, barroeria, llordor i peresa mental. Les veritables valors de la pintura eren oblidades des de feia molts anys. El professorat i el sistema d'ensenyament artístic de la «Junta de Comerç» que actuava a Llotja, eren la darrera paraula del convencional. La «Junta de Comerç» es percatava prou bé de l'endarreriment i barbarisme de les arts, pero no hi podia fer res, o tal vegada no estava orientada per a sortir-ne<sup>77</sup>.

La ignorància era tanta que, sigui per raons de menyspreu, sigui per qualsevulla altra raó, no se sabia res de l'art romànic, ni del bizantí, ni del gòtic. Als deixebles de les classes d'art de la «Junta de Comerç» no se'ls feia conèixer res més que l'art grec i el romà; ni l'art egipci, ni l'art de la Mesopotàmia, ni tan sols l'art hel·lènic anterior a Fídias no eren coneguts<sup>78</sup>. Aquella gent podia ignorar el nostre art romànic, però no podia pas ometre o desconèixer els nostres formidables escultors i pintors gòtics, els



nostres genials arquitectes del període ogival; no podien pas negligir les catedrals que s'aixecaven a quatre passos de Llotja, ni la sala gòtica conservada en el mateix edifici on s'estatjava la «Junta de Comerç».

En substituir Lluís Rigalt el seu pare don Pau en les classes de perspectiva i paisatge, i gràcies al gust anacronista que aporten els romàntics, particularment Pau Milà i Fontanals i Claudi Lorenzale, es despertà, enc que tardanament, un gran fervor per l'art gòtic. Després fou l'arquitecte Elies Rogent qui descobrí, com aquell que diu, l'arquitectura romànica i la imposà almenys a l'atenció dels erudits i d'alguns arqueòlegs i escassos arquitectes<sup>79</sup>. En canvi, tota la docta passió de Rogent per l'arquitectura romànica no fou prou infusa per a incloure enc que fos un lleu interès per la pintura romànica, ni gairebé envers l'escultura del propi estil, tan estretament lligades a l'arquitectura.

L'any 1847 fou el de la mort de la «Junta de Comerç»: un Reial decret convertí totes les «Juntas de Comerç» espanyoles en corporacions merament consultives. Les classes d'art que es donaven a l'Escola de Nobles Arts de la «Junta de Comerç» passaren a les escoles de l'Acadèmia Provincial de Belles Arts, creada per Reial decret de 31 d'octubre de 1849. Aquestes noves escoles, més ben dotades que les anteriors, permeteren perfeccionar i completar els ensenyaments artístics, pensionar artistes a Roma, Madrid i Toledo més llargament i freqüentment del que ho podia fer la «Junta de Comerç», i crear varies bosses de viatge. Fins a l'any 1871, però, no s'arriba a disminuir l'ensenyament a base exclusiva de la còpia de làmines i guixos grecs i romans i a instaurar el dibuix directe del natural, reformes que imposà, després de molt bregar, el professor de pintura Ramon Martí i Alsina.

En el capítol III de la meua biografia de Simó Gómez, capítol que s'epigrafia així: *L'ambient artístic a Barcelona a mig segle XIX*, es parla de la pugna entre els romàntics i els realistes; de com aquests superaven en esperit, en nombre i en qualitat a aquells; de la poca empremta que el Romanticisme deixà en el nostre art i en els nostres costums; de la part de ficció i de snobisme que hi havia en la posició romàntica de Pau Milà, de Claudi Lorenzale i dels seus sequaços; en fi, de com la única acció exercida sobre nosaltres pel Romanticisme fou de caràcter polític. En el Romanticisme recolzaren les reivindicacions particularistes que bategaven en el nostre poble. Així la poca influència que el Romanticisme exercí sobre el poble català fou de condició pràctica. És que el nostre sentiment de la vida és realista per naturalesa: consegüentment, el nostre art ha d'ésser també innatament realista. El Romanticisme no donà a casa nostra més que dos pintors: l'overbeckià Lorenzale, pintor mediocre, i Benet Mercadé, mig realista, mig overbeckià. En canvi, Madrid donà un bon contingent overbeckià, i, en triomfar el realisme de Courbet a França, la capital de l'estat espanyol no n'assimilà res, sinó en l'art de Rosales, transfuga de l'escola d'Overbeck. Entretant a Barcelona es desenrotllava el ver realisme amb una ininterrompuda activitat que encara dura.

En rigor de veritat, la lluita entre romàntics i realistes fou més aviat una lluita de personalismes, fet que és propi de tots els pobles endarrerits o barbaritzats. Les denomi-



L A V I D A I L ' O B R A D E

nacions que en aquelles avinenteses hom atorgà als partits, a les escoles, a les tendències, foren purs convencionalismes que pretenien disfressar amb etiquetes idealistes passions que res tenen d'idealistes. Així es donava el cas que entre els romàntics figuressin pintors, escultors, literats, arquitectes, que obraven realísticament; i, pel contrari, entre els realistes formaven homes d'esperit romàntic.

Quan la lluita entre romàntics i realistes s'apaivagà i ja no era qüestió de Romanticisme ni de Realisme, nasqué una altra pugna entre els nostres artistes, una pugna ja ben declaradament personalista entre els sequaços o admiradors de Martí Alsina i els de Serra i Porson: aquest representava l'academisme, aquell la innovació llibertadora de les regles, l'anarquia artística, segons criteri dels academistes. Abans encara s'havien produït altres partidismes a favor de Fortuny, d'una banda, i Benet Mercadé, de l'altra banda, o el dualisme Caba - Simó Gómez.

«Demés d'En Martí i Alsina, del mediocre Serra i Porson i del demodat Lorenzale, l'art català, que aleshores (després de l'any 1850) comença a prendre consciència de si mateix, posseïa, entre altres, dos pintoràços i algun escultor de gran vàlua que donaven to al moviment artístic barceloní i que poden comptar com influenciadors. Eren els pintors Benet Mercadé i Marian Fortuny, els escultors Campeny, Nobas i Vallmitjana. Els escultors, però, no compten gaire en el desenrotllament de la pintura catalana: sempre hi ha hagut un estrany i absurd divorci entre els nostres pintors i escultors.

»Els dos grans pintors suara esmentats, tampoc pogueren influir gaire en aquell moment artístic: Fortuny es formà i desenrotllà lluny de la nostra terra, gairebé com a cap d'escola. Els catalans heuen esment dels èxits del pintor de Reus, però no n'hi senten molt grat: en el fons del cor dels artistes hi ha com un ressentiment per aquell allunyament perseverant i que sembla definitiu... Benet Mercadé es troba en semblant situació respecte dels seus compatricis: sinó que Mercadé torna a la terra dels seus en acabar la maduresa. Però hi torna per força i mig fracassat, i amb tant d'orgull, o almenys amb tanta apariència d'orgull, que els barcelonins tampoc li senten grat del seu retorn forçat; tan poc li'n senten grat, com el mateix Mercadé en sent als barcelonins de tenir-lo tan allunyat de la seva Roma adorada. Per això Mercadé viu reclòs i incomunicat respecte dels seus conciutadans, quasi tan allunyat en plena Barcelona com Fortuny des de París o Roma.»

Desvinculat de l'art oficial que es produïa a la cort, desvinculat també del mestratge d'aquests dos grans mestres trànsfugues, privat de tota protecció oficial, l'art català no per això minva ni recula; de la mateixa manera que l'esperit català es retrobà per si mateix en totes les altres activitats, procurà tot sol trobar el camí de l'art que el mena a grans destins. Aquest esperit emprendor es demostra, entre altres fets, en l'organització d'exposicions d'art.

Les primeres sembla que són organitzades per l'*Ateneo Catalán*, antecessor de l'Ateneu Barcelonès. Després, en l'any 1866, l'Acadèmia de Belles Arts organitza la seva primera exposició a Llotja. Són exposicions d'art barrejat, on abunden els aficionats i els



artistes mediocres, mal col·locades les obres i encara més mal il·luminades; però, així i tot, ben catalogades i amb entrada de pagament. A desgrat d'aquesta contribució imposada als visitants, contribució quantiosa per al temps, ja que solia ésser d'una pesseta, aquelles exposicions eren molt concorregudes, segons testimoni dels cronistes de l'època, ço que indica un grau de civisme o una voluntat de civisme considerable<sup>80</sup>.

Més endavant l'organització de les exposicions es perfeccionà amb la fundació de la *Sociedad de Artistas*, «empresa artística admirable, muntada pels mateixos artistes, amb edifici propi, construït al carrer de les Corts Catalanes, xamfrà al Passeig de Gràcia». Ací hi havia una oficina de venda molt ben organitzada. Les exposicions eren collectives, amb bons catàlegs i entrades de pagament; molt ben instal·lades i il·luminades les obres<sup>81</sup>. Per fi s'obrí la Sala Parés petita, i de seguida la magnífica sala actual. «Les exposicions de pintura i escultura devien tenir molta ressonància, perquè els diaris i setmanaris de l'època, malgrat llur escassa cabuda, en parlen molt extensament; els il·lustrats hi dediquen quasi tots els gravats i molta part del text; en parlen durant varis números seguits... Les societats humorístiques, que per aquells dies treuen tota l'ufana, també hi dediquen llur comentari<sup>82</sup>. La crítica, però, esdevé rebaixada de to. Els Milà i Fontanals l'havien dignificada, sobretot amb l'esteticista Manuel<sup>83</sup>. No tingueren successió fins bastant més tard, amb Miquel i Badia, Ixart, Caselles, etc., successió en dignitat, en instint, però no en penetració filosòfica.»

El moviment literari, demés del floreixement poètic dels Cabanyes, Aribau, Verdaguer, etc., i del moviment teatral que inicià Robrenyo i consolidà *Pitarra*, «estava alimentat i ben caracteritzat per la que ja era tradició floualesca. Els Jocs Florals estaven aleshores en llur apogeu, i es pot dir ben bé que per obra i gràcia d'ells la cultura nostra s'anava despertant i multiplicant.

»La música era conreada i estimada amb coneixement i refinament. El teatre Liceu era com un viver de *dilettanti*. Demés del repertori italià decadent, que aleshores encisava el públic de Barcelona com el de tot arreu, es donava, de tant en tant, música clàssica: Mozart, Glück, Spontini, Weber, etc. Els nostres compositors alternen al Principal i al Liceu, i de vegades al Circ Barcelonès, amb els més cèlebres compositors estrangers. Durant l'acabament de la primera meitat del segle XIX i part de la segona, la gent s'apassiona furiosament pel Liceu o pel teatre de la Santa Creu: els barcelonins *dilettanti* senten la necessitat de prendre partit, com els pintors; però, més enfollits, dividits en *cruzados* i *liceístas*, es farien matar per llur respectiu teatre. Els *cruzados* representen el tradicionalisme artístic i polític, i s'escandalitzen de què el Liceu sigui construït sobre les ruïnes d'un convent i d'una església. Per tant, els *liceïstes* representen l'esperit artístic innovador, i en política representen el liberalisme. Els nostres compositors operístics treballen per ambdós teatres<sup>84</sup>.»

L'opereta francesa dels Offembach, Halévy, Thomas, Hérold, Auber, és conegudíssima a Barcelona, i els *Bufos Arderius* la donen traduïda, després de conèixer-la en la llengua original per mitjà de les bones companyies franceses que visiten sovint la nostra



ciutat. Els divos de fama mundial, Tamberlick, Tamagno, Massini, Uetam, la Patti, l'Emma Nevada, Gayarre i tants d'altres, són populars a Barcelona. Els nostres mateixos compositors donen una bona empenta a l'opereta catalana (*La Pata de Cabra*, *La Redoma Encantada*, *De Sant Pol al Polo Nord*, *Les Francesilles*, *Robinson Petit*, *Casualitats*, *Les Cent Donzelles*, etc.). Ja en l'any 1844 es funda una *Sociedad Filarmónica*, amb cors. Es cultivava la música de cambra; els virtuoses del piano i del violí tenien a Barcelona per una de les escasses capitals musicals de l'època: hi trobaven sempre un públic remunerador i entusiasta. Barcelona pesava en la cotització musical universal, i no és per casualitat, que, en començar la centúria i en compondre Rossini *Il Barbero di Siviglia*, engrescat, l'anunciés ponderativament als seus admiradors amb aquella frase que, poc més o menys, deia: *Spero si fara di Barcellona a San Petersburg*<sup>85</sup>.

«D'altra banda, neixen els Cors de Clavé... El mateix Clavé produeix amb la seva obra tan francament popular, tan fresca i gemada, una bellíssima cristallització de tot aquest nostre sentiment musical. Clavé és potser l'home més representatiu de la Catalunya artística d'aquell mig segle XIX.»

L'arquitectura també agafà sobtadament una gran solta, i amb molt refinament en arribar a mig segle XIX. Ja el segle XVIII, tan fèrtil en bons escultors, ens havia donat en terres de València i de Catalunya bons arquitectes. Aquí a Barcelona, en començar el segle XIX, floreixen Soler i Faneca i el seu fill, que ens donen el magnífic edifici conegut per La Llotja, amb el seu preciós pati i escala, prodigi d'estereotomia. I cap allà a l'any 1836, són edificats els tan urbans Porxos d'En Xifré; pocs anys després, s'urbanitza el Pla de Palau, amb la carrinclona, però tan graciosa i característica Font del Geni Català, que arrodoneix un conjunt arquitectònic sense parió de tipus imperi ressagat i que fa d'aquell bocí de la ciutat una exquisida zona d'urbanisme anacrònic. Cap a mig segle XIX, floreixen altres tres grans arquitectes: Elies Rogent, que, com ja hem dit, rehabilita l'arquitectura romànica i ensinistra nombrosos mestres arquitectes i arqueòlegs; Josep-Oriol Mestres, el primer i més intel·ligent dels nostres goticistes d'aleshores, i Francesc Daniel i Molina, arquitecte municipal especialitzat en un neoclassicisme entre romà i Lluís XVI. D'aquest artista subtil és la preciosa Plaça Reial, l'esmentat Pla de Palau i, probablement, l'arquitectura del millor estil romà-Lluís XVI que en aquell moment llueix a Barcelona<sup>86</sup>.

¿Caldrà aquí rememorar que aquest període de revifament de les arts catalanes anava acompanyat d'un simultani renaixement científic? ¿Caldrà citar els noms dels erudits i investigadors de la Filologia, la Mecànica, la Història, l'Arqueologia, la Sociologia, la Filosofia? Els noms dels Pi i Margall, Bofarull, Puiggarí, Balmes, Gimbernà, Martí d'Eixalà, Llorens, Giné i Partagàs, Cadevall, Milà i Fontanals, Rubió i Ors, Monturiol, Sinibald de Mas, Alió, Pedrell, Aguiló, Bolós, etc., estan a la memòria de tothom que es troba evocant aquells dies tan importants, aquell mig segle XIX que a mida que passen els anys va prenent un relleu i un sobreiximent tan meravellós com el de les muntanyes de Montserrat, que es van aixecant i destacant davant del cel i per damunt de les demés serralades, a mida que el vaixell que se us endú recula mar endins, vers qui sap a on.



Gaietà Cornet i Mas diu el següent d'aquell moment de la societat catalana: «Los Barcelonins han tingut sempre afició al teatre, de manera que les representacions d'òpera en aquesta ciutat datan del any 1709. No hi hagué fins 1836 més qu'un sol teatre y s'anomenava *Casa Teatro*, qual nom, després d'obert el gran Teatre del Liceu, se cambiá en *Teatro Principal*...<sup>87</sup> Quan lo Comte d'Espanya va esser Capità General de Catalunya, doná una disposició prohibint baix severes penes que ningú s'atrevis a representar pessas dramátiques en Teatre públich com no fos còmich de professió y aprobat com a tal.

»En 1836, amb motiu de la exclaustació, los milicianos utilisaren los convents qu'havian quedat buyts, establinthi cada batalló sa Principal, y s'arreglaren teatres a la Mercè, al Carme y a Montesion<sup>88</sup>. A Montesion s'establí per primer cop lo Conservatori d'Isabel II, que en 1847 va ser traslladat al grandió colisseu ahont avuy se troba (el *Liceo*) y ocupa'l solar que va ser convent de Trinitaris descalsos en la Rambla de Caputxins.

»Quan no hi havia a Barcelona més qu'un teatre públich, com queda dit, ... en lo primer pis hi havia amfiteatre que's va treure fa pochs anys. En lo primer, segon y tercer pis no hi havia més que palcos. En la boca del escenari hi hagué per espay de molts anys un gran rellotge que va ser tret quan comensá la mala costum de fer llarchs los intermedis...

»Fins que s'establí l'iluminació per gas s'usava en lo Teatre llum d'oli<sup>89</sup>. Del centre de la sala d'espectacles penjava un salomó de grosses dimensions ab perilles o admetlles de cristall, que'n deyan lo quinqué, en lo qual hi havian trenta llums circulars; ... cada llum tenia una mitja esfera de tela metàlica pera impedir qu'en cas de que's trenqués algun canó de vidre dels llums, los trossos cayguessen sobre'ls espectadors. L'orquestra tenia iluminació apart, per medi de quinqués de blé circular, ab pantalla de seda verda, posats sobre'ls faristols.

»Los asientos del pati eran de dues categories: llunetes i banchs. Uns y altres eran de fusta amb respatlles. Los primers estavan separats per medi de brassos de silló i tapissats de pell marroquí y d'aquesta pell n'era també'l coixí de seure. Molts propietaris y abonats tenian los asientos movibles, y al anarsen del teatre l'enganxaven en lo respatlle per medi d'una cadeneta y un pany de maleta ... Això era causa de que al acabarse la funció's sentís un soroll especial. Les rengleres de llunetes arribavan desde l'orquestra fins a meytat del pati ò poch menos. Lo restant estava dedicat al públich que pagava només que l'entrada y tenia dret d'assentarse en los banchs, puix los asientos fixos s'introduhien en lo Liceu de Montesion.

»De la part destinada al públich se'n deya sota l'orga y allí solia reunir-se una distingida i intelligent concurrència, puix les persones menos acomodades anavan al últim pis, que'n deyan galliner. Llevat dels palcos, en tots los demés punts del teatre los homes estavan separats de les dones. Quan se va permetre qu'en les llunetes esti-guessin barrejats homes i dones, l'Ajuntament doná molt series disposicions per a evitar abusos...



»Desde 1832 fins terminada la guerra civil dels set anys, lo Teatre va ser considerat com a centre polítich, puix a qualsevol aconteixement d'aquesta classe qu'hi havia se recitaven en l'escenari versos de color més ò menos pujat, que'l partit mes avansat, per compte de donàrlosli lo veritable nom d'elucubracions polítiques, ne deia *poesíes patriòtiques*, que al acabarles eran saludades ab vives a la Llibertat, obligant los del partit que havia guanyat a que l'orquestra toqués l'himne de Riego<sup>90</sup>.

»En los días de gala s'iluminavan los balcones del Teatre y l'autoritat militar enviava una música de la guarnició qu'abans de comensar la funció, al acabarla y en los intermedis, toqués varies pessas devant lo Teatre; segons lo color del Ministeri que governava, fos moderat o progressista, se tocava al acabar, la Marxa Real ò l'Himne de Riego. Això's conservá molts anys en lo Teatre Principal y en lo Liceu. Desde la Revolució de 1868 ha caygut en desús.

»Una antiquíssima y laudable costum, que ha caygut també en desús a causa de la Revolució de 1868, hi havia en lo Teatre Principal: al passar lo Santíssim Viàtic per devant del Teatre, desde'l palco del Ajuntament se tocava una campaneta, se suspenia la funció, los actors qu'estavan en escena s'agenollavan, l'orquestra tocava la Marxa Real, y'ls espectadors se posavan drets girantse d'esquena al escenari fins que tornava a sonar la campaneta... Per aquest motiu s'observava en lo Teatre Principal que l'orquestra no deixava son lloch en les funcions dramàtiques fins qu'aquestes s'havian acabat, per si succeís lo que dexem mencionat.

»En 1830, durant l'últim intermedi apareixia devant del telò'l graciós de la companyia y anunciava al *respectable* públich la funció del endemà.

»Per espay de molts anys se publicá cada dia en lo *Diari de'n Brusi*, al peu del anunci de la funció teatral, la cantitat que'l dia abans s'havia cobrat a la taquilla...

»Les temporades teatrals eran, generalment, de poch més de deu mesos<sup>91</sup>. Comensavan lo diumenge de Pasqua Florida y acabavan l'últim dia de Carnestoltes del any següent, treballant sempre, llevat de molt rares excepcions, tant al estiu com al hivern, y acostumavan a ser notables lo mateix les d'òpera italiana que les de declamació castellana, les quals de quant en quant representavan senzilles pessas catalanes en las que's distingia'l tant aplaudit graciós Ibàñez. En aquella època en la que'ls millors cantants cobraven la vigèssima part de lo que guanyan avui dia, la necessitat no havia inventat encara l'actual classificació de veus, anomenant als uns tenors forts, als altres tenors de gracia, tiples lleugeres, etz., perque la bona escola y excelent veu permetia als cantants executar tota classe d'òperes. Aixís, lo mateix tenor que cantava'l protagonista d'*Otello*, l'endemà cantava'l paper del Comte d'Almaviva del *Barbero*...

»Les companyies de declamació les constituïan per lo regular los principals actors y actrius d'Espanya, y no venían, com ara, per un curt número de funcions, sino que treballavan un, dos ò més anys seguits.

»Ja hem dit que'l Liceu se fundá a Montesion en 1838. En competència ab lo Teatre Principal, se cantaren òperes italianes y's posaren en escena comedies de màgia i altres



de gran espectacle. Allí s'estrenà *La estrella de oro*, *La redoma encantada*, *Los polvos de la madre Celestina*, *Los perros del Monte de San Bernardo*, *El terremoto de la Martinica*, etc., ab tot y esser molt reduhit l'escenari...

»En 1844 se convertí l'iglesia y convent de Caputxins en teatre, que li van donar lo nom de *Teatro Nuevo*, y feu també la competencia d'òperes al Teatre Principal. En ell se cantà per primera vegada a Barcelona *Roberto il diavolo*, los *Hugonots*, etc. Aquest teatre, lo mateix que'l Liceu de Montesion, eran més petits que'l Teatre Principal.»<sup>92</sup>

Fins a l'any 1860 les funcions nocturnes començaven a les set del vespre<sup>93</sup>. En 1861, l'hora de començar els espectacles vespertins és les set i mitja; després, els teatres van paulatinament retrassant l'hora de començar. Les funcions de tarda deuen ésser molt rares aleshores, perquè els anuncis d'espectacles es refereixen en tots a les hores de nit.

És famosa la rivalitat que hi hagué durant anys entre el Teatre Principal i el Liceu<sup>94</sup>. En aquesta rivalitat dels dos teatres havien cristallitzat dos valors: al Teatre de la Santa Creu la bona qualitat del *bel canto*; al Teatre Liceu, l'espectacle grandios i modern, la gran orquestra, els ballets fantasiosos. Ja ho diu el mateix Soler en les notes manuscrites de la seva conferència de l'Ateneu: «*Cuando la lucha de los dos teatros, al Principal iban a oír, al Liceo a ver, de modo que no venía forastero que no se le llevara a ver el Liceo y sus espectáculos*»<sup>95</sup>.

Reprenem del llibre de Virella, en afegir al seu reportatge una part de les *Memorias* de Joaquim Maria Sanromà, publicades en la *Revista Contemporánea*:

«*Había liceístas y principalistas... Unos defendían la incontestable superioridad del Liceo: otros, los rancios, estaban por el teatro de Santa Cruz, venerada antigualla que a pesar de frecuentes revoques no podía competir... con el nuevo Coliseo. Solían cruzarse palabras mayúsculas... Palos hubo una vez... Los más rabiosos parciales de Santa Cruz lo tomaban más alto. Tachaban de réprobos y de impíos a los que frecuentaban el Liceo, y lo abominaban porque se había construido en terreno de frailes... A los «liceístas» lo que más les escocía era que sus contrarios siguiesen llamando Principal al teatro de Santa Cruz... Cierta año, representóse en el Liceo Una aventura di Scaramuccia, opereta semi-seria, entre cuyas decoraciones figuraba el interior de un teatro: platea, palcos y escenario. Mejor y más propicia ocasión no podía presentarse a los «liceístas» para poner al de Santa Cruz en caricatura. Hiciéronlo a pedir de boca... una fotografía: los paños descoloridos, las estrechas e incómodas lunetas, pasillos ahogados, el anfiteatro de una sola hilera, acomodadores con traza de sacristanes, y los abonados sesentones. Hasta reprodujeron en determinados sitios dos o tres tipos conocidos... imitaron el gran reloj que servía en el Principal de coronamiento al telón de boca, y cuando se le hacía señalar la hora de las once, todos los que desempeñaban el papel de abonados se levantaban de sus asientos, se despedían unos de otros con voz tropicada en toses e iban a tomar la horizontal.»*

L'escenografia catalana, i tota la peninsular també, havien estat subjectes al decandiment de la nació. Sembla, però, que en arribar al mig segle XIX, l'escenografia catalana



es sobreposà a l'escenografia de les demés ciutats; la seva renaixença s'avançà àdhuc al revifament de l'escenografia madrilenya<sup>96</sup>. Fou Barcelona la ciutat que donà els millors escenògrafs d'Espanya, la que proporcionà grans mestres a la capital de l'Estat i a les demés ciutats, i la que exportà més quantitat de pintors escenògrafs i decoracions a Amèrica i a algunes nacions europees. Però abans d'aquest mig segle XIX, l'escenografia catalana degué ésser inferior a la madrilenya.

El mateix a Madrid que a Barcelona, i probablement també a Lisboa, l'escenografia de la primera meitat del segle XIX fou profundament influïda per la italiana. Itàlia, que en el segle XIX patia una decadència tan aclaparadora com la d'Espanya, i que per tant no podia oferir-nos en aquell moment models de molt valor, havia donat en els segles XVII i XVIII un art escenogràfic, és més, un art teatral, per molts conceptes superior al de les altres nacions europees. Així no és estrany que durant aquelles dues centúries la nostra escenografia es trobés completament italianitzada si ho estaven les arts escenogràfiques de França, d'Alemanya, de Rússia, d'Anglaterra, de tot el món civilitzat<sup>97</sup>. Els «Bufos Italians» eren el major i més recercat ornament de les corts europees, i la Comèdia Italiana era la fornidora de tota mena d'invencions, arguments i combinacions escèniques, de tal manera que el folklore d'alguns pobles europeus no italians, està en bona part informat en els passos, acudits i personatges del repertori dels «Bufos Italians»<sup>98</sup>.

Seguint aquesta tradició encara en el segle XVII, les companyies italianes apliquen a un escenari semblant al del teatre d'ara «un luxe enorme de maquinària, de canvis de decoracions, de focs artificials, de fonts... Mai la companyia obria la temporada sense un castell de focs amb *pièces montées*, allegories o cascades lluminoses».

Si tenim en compte que els actors de la *Commedia dell'Arte* eren gent molt cultivada, possessors de tres o quatre llengües, proveïts d'un enginy inconcebible avui dia, tota vegada que el text de cada obra es reduïa a un esquema de *scenario*, sobre el qual els actors havien d'improvitzar llur paper; si considerem que demés d'actors eren cantors i músics executants i grans acròbates i dansaires, tindrem una idea del to i del caràcter d'aquells espectacles que no haurien d'envejar res, en tant que escenificació, i totes les proporcions guardades, a les més luxoses *revistes* teatrals modernes. I si així era de luxosa i treballada l'escenificació d'aquest gènere lleuger que practicava la Comèdia Italiana, no ho devia ésser menys l'òpera i la gran tragèdia, ço que corroboren les estampes i les il·lustracions de llibres, les del segle XVIII sobretot, que és quan l'escenografia italiana i la italianitzanta de França, d'Espanya i d'altres terres agafa aquells èmfasi i grandiloquència barroques que hom no sap si passen de la pintura de cavallet a la pintura mural i a l'escenogràfica, o bé si és un estil hiperbòlic i exaltat que neix en l'escenografia.

L'escenografia barroca fou molt i ricament conresada en les corts dels Felips d'Espanya. Ço que ens contenen els documents sobre aquestes escenificacions dels teatres cortesans és tan excessiu que, àdhuc descomptant el que hi pugui haver d'exageració i de baduqueria, pot ésser considerat com gran disbauxa<sup>99</sup>.





Això no vol dir que el teatre es reduís a un entreteniment de la cort, amb exclusius actors de la Comèdia Italiana; el teatre popular floria a l'ensem: en diverses ciutats d'Espanya s'organitzen *cases de comèdies i corrales*, ja des del segle xv; solen anar a càrrec dels hospitals. El nostre hospital de la Santa Creu tingué en un dels seus patis la casa de comèdies molt abans de bastir en el Pla de les Comèdies el Teatre de la Santa Creu, l'antecessor del Teatre Principal<sup>100</sup>. Però l'escenificació d'aquests teatres populars degué ésser precària i barroera. En el segle xviii aquests teatres arriben a perfeccionar-se a mida que el teatre de la cort va degenerant, de manera que, en acabar la centúria, aquest es pot dir que no existeix, mentres que el teatre popular segueix perfeccionant-se i esdevé l'únic, i ja iniciant la complexa i genèrica forma arquitectònica, refent la forma literària que els clàssics plantejaren i que ara, en acabar el segle xviii, comença a prendre universal volada. Però, així i tot, l'escenificació dels teatres populars o burgesos segueix essent barroera, pobre, infinitament allunyada de les esbogerrades magnificències dels antics teatres palatins. Les gasetes del temps de Samaniego i Moratín ja se'n lamenten<sup>101</sup>. La maquinària escènica grinyolava o funcionava a deshora, o funcionava a sotregades, o ensenyava les cordes; les decoracions eren de repertori limitadíssim: una «casa rica», una «casa pobre» i un bosc, al qual s'afegia una *ferma*<sup>102</sup> que simulava estàtua o brollador, per tal de convertir el bosc en jardí; les fermes no es coneixien per altra fi que aquesta de modificar avarament un teló; les decoracions consistien, doncs, en telons i bastidors convencionallíssims, ultra les bambolines, les quals rarament coincidien arquitectònicament o perspectivament amb el teló; no es coneixia la propietat arqueologista de l'escenificació<sup>103</sup>. Això no vol dir que sempre es fes així, però àdhuc quan els vestits d'una obra grega volien ésser grecs, eren d'un convencionalisme tan absurd, d'un hel·lenisme tan quimèric, que ara ens fan escruixir si no ens fan somriure. La perspectiva era simplicíssima i sempre igual: perspectiva rigorosament central, amb fugues paral·leles molt ràpides i sovint iguals a banda i banda. Els vegetals eren d'un verd monocrom, fals i cridaner: no es concebien arbres de fullatges secs o arbres desfullats; el color era pobre, trist, modelat amb negre i terres; els cels sempre eren blaus. La llum de les hereses i bateries no corresponia sinó per atzar a les ombres pintades per l'escenògraf. Quan a mig segle xix el repertori escenogràfic s'enriquí, es componia dels següents elements: «casa pobre»; «sala», la qual sempre era (no se sap per quina raó) una sala verda; «presó»; «ruïnes», d'una mecànica arquitectònica impossible, molt fantasioses; «claustre»; «bosc» i, per fi, «marina»<sup>104</sup>.

Diu Soler i Rovirosa en les seves *Notas acerca de la Escenografía*, que fins a l'any 1892 no foren introduïts a Barcelona els bastidors i bambolines adequats a cada decoració, i que ell fou l'introduïdor d'aquesta novetat que semblava molt atrevida. En començar el segle xix, un tramoista de Madrid, anomenat Mayquez, inventà un aparell per a simular llamps, trons, el soroll de la pedregada i del vent, també els jocs d'aigua natural.

Soler i Rovirosa parla en les seves notes manuscrites de com s'obrava el dibuix en el decorat d'aquell fi de segle xviii i començaments del xix. Diu que s'efectuava primerament en la grandària definitiva, sobre paper; aquest dibuix era resseguit amb foradets



punxats i després estargit al través d'aquest trepat damunt del subjectil definitiu. Aquest no era pas la tela de lli o de cotó que fou emprada durant gairebé tot el segle XIX, sinó que fins ben entrada aquesta centúria les decoracions eren massisses, és dir, pintades sobre plaques de cartró i aquestes clavades a un enorme engraellat de fusta, ço que baluernava feixugament el decorat i feia tan llores i penoses les mutacions a la vista, que l'espectador perdia la il·lusió que pugui proporcionar l'escenografia, i que en resum li és exigida<sup>105</sup>. Això produïa, d'altra banda, lapsus escenogràfics deplorables, com el d'oblidar un bastidor o una bambolina d'interior en un teló de paisatge, o viceversa. La il·luminació era per mitjà de l'oli<sup>106</sup>, i per tant fixa, no graduable ni projectable. Fins passat l'any 1840 sembla que no s'introduí la il·luminació per gas en els teatres barcelonins, tot i ésser Barcelona la primera ciutat d'Espanya que conegué aquest gènere de il·luminació.

Així, a desgrat dels perfeccionaments tècnics, la nostra escenografia havia degenerat perquè la italiana, la seva prototípica, també es trobava degradada. És de suposar, però, que la nostra escenografia fou inferior a la italiana fins que Soler i Rovirosa, Joan Ballester, els Pla, Valls, Vilomara, etc., elevaren l'escenografia catalana al nivell de la francesa moderna. Això ens ho fa creure el poc rastre que la nostra escenografia d'abans de l'any 1860 deixà, la pobresa de les poques reproduccions i projectes escenogràfics que ens han pervingut d'aquella època que podríem anomenar primitiva, i d'altra banda la sensació que produïren a Barcelona els decorats teatrals de l'italià Ferran Galli Bibiena, que en començar el segle XVIII vingué amb la cort de l'arxiduc d'Àustria, decorats certament impressionants de composició, els quals es montaren en el teatre de cort que fou alçat dintre la sala antiga de Llotja<sup>107</sup>.

De Galli Bibiena aprengué l'escenografia Antoni Viladomat, i d'aquest l'aprengueren els germans Tramulles i d'altres.

No solament l'escenografia catalana, en començar la dinovena centúria, sembla influïda per la italiana, sinó que àdhuc era practicada en bona part per escenògrafs italians, els quals poc o molt segueixen actuant a Barcelona, i sobretot a Madrid, fins ben passada la meitat del segle<sup>108</sup>.

Francesc Lucini és el primer d'aquests escenògrafs, el primer des del punt de vista cronològic. El trobem establert a Barcelona a partir de l'any 1836, però degué venir abans, perquè en l'Escola de Nobles Arts que sostenia la Reial i Particular Junta de Comerç de Barcelona, un Lucini actua com professor de pintura, junt amb un altre italià que és escenògraf i s'anomena Carnevali, probablement Cèsar Carnevali, el qual sabem que més tard col·labora amb els Lucini en feines d'escenògraf. Els trobem com professors de Belles Arts durant el període de l'ocupació napoleònica. Aquests Lucini i Carnevali actuaren en tal ocasió com substituïts dels professors patriotes, i, naturalment, a les ordres del general comandant francès de la plaça<sup>109</sup>. Francesc Lucini col·labora amb son fill Josep; sembla que en 1837 se'n van a València, i per fi s'estableixen per molts anys a Madrid. Cap a l'any 39, o el 40, tornen a Barcelona, per a retornar seguidament,



en 1840, a Madrid. Aquests Lucini sembla que foren molt admirats per la traça que tenien en la ciència de la perspectiva i també pel caràcter aparatós i luxós que donaven a llurs escenificacions. Tal luxe no es veié igualat ja fins allà els anys 1845, que és quan totes les coses comencen a tenir to en la nostra terra. Virella diu que aleshores l'escenografia del Teatre Liceu sobrepassà i tot la dels Lucini.

Diu Raimond Caselles, que a les acaballes del segle XVIII practicaren l'escenografia, ultra Viladomat i els germans Tramulles, Pere Pau Muntanya, Casanoves i l'escultor Salvador Gurri; i en començar el segle XIX, també Rigalt i Planella<sup>110</sup>. Poca degué ésser, en tot cas, l'escenografia que pintarien en aquells dies tan decandits els suara esmentats artistes, i no ens costaria gaire de creure que Salvador Gurri no en pintà gens. Muñoz Morillejo diu que Pau Rigalt fou escenògraf, i per tant és de suposar que Caselles es refereix a aquest i no pas a Lluís Rigalt. L'activitat artística de Pau Rigalt i dels altres artistes de l'estil Imperi que ara hem citat, degué coincidir amb la dels italians Lucini, *Josep Lucini i son germà Francesc, no tan celebrat aquest com aquell, si hem de creure l'assenyat i honest historiador madrileny.*

L'art de Josep Lucini és de pulcríssim dibuix, dur i detallista com cal a un dibuix d'estil Imperi. Aquest artista aporta alguna novetat a Barcelona: la perspectiva obliqua, la qual és la gran troballa escenogràfica, ja que, gràcies a ella, l'escenògraf pot aconseguir efectes d'espaciositat que la perspectiva centrada i frontal no proporciona mai; aquesta és una perspectiva que enclou l'escena en una mena de passadís format per la fuga paral·lela de les línies. Diu Muñoz Morillejo que Francesc Lucini i Pau Rigalt foren deixebles de Josep Lucini, i que també ho fou Bonaventura Planella, el més aprofitat de tots<sup>111</sup>.

Muñoz Morillejo ens parla d'un altre Lucini que hauria treballat a Barcelona entre els anys 1837 i 40, per anar en aquesta darrera data a treballar a Madrid. Aquest Lucini, que s'anomenaria Eusebi, nasqué a Barcelona en 1814 i fou fill de Francesc i nebot de Josep.

Del color de la paleta de Josep Lucini, no sabem sinó el que ens diu el senyor Muñoz Morillejo: que era monòton i trist. Aquests defectes, que semblaven insospitats dels barcelonins admiradors de Lucini, es posarien de manifest quan cap allà l'any 1840 arriba a Barcelona una companyia d'òpera francesa que es porta l'escenògraf, un tal Penne, que amb la seva brillant paleta arrecona la fama de l'italià. Aquest artista francès féu decoracions per al Teatre de la Santa Creu, decorà de nou la sala d'espectacles i reformà la il·luminació de llums d'oli de manera que als barcelonins semblà enlluernadora. També aquest Penne enlluernà els barcelonins amb la seva inventiva i la seva fantasia en l'escenificació de ballets<sup>112</sup>.

Els escriptors que parlen de l'art de Mr. Penne el consideren com la forma escenogràfica del Romanticisme, i Soler i Rovirosa ho accepta així. No obstant, aquell era un art realista, l'aspecte realista del Romanticisme, tan poc destriat fins que alguns moderns historiadors francesos del Romanticisme han constatat la simultaneïtat d'ambdós punts de vista com dues cares d'un mateix fenomen estètic. Així es desprèn, també de les notes manuscrites de Soler i Rovirosa<sup>113</sup>.



Diu Soler i Rovirosa, també en les seves notes manuscrites, que en ocasió de l'obertura del Liceu, els escenògrafs del Gran Teatre foren Philastre i alguns dels seus deixebles, i en retornar Philastre a París, un d'aquests deixebles, Cagé, «*aventajado artista, joven, fogoso y lleno de entusiasmo*», restà com a pintor adscrit al teatre susdit durant més de dotze anys. «*Las óperas Freichutz, Roberto Martris y tantas otras le dieron gran fama.*» A continuació reporta el següent sobre l'escenografia del Teatre Català:

«*Nació el Teatro Catalán, que hizo esfuerzos por presentar las obras con carácter, pero lo exiguo de su escenario y lo reducido del negocio, no le han permitido hacer todo lo (que) podría obtenerse de los elementos modernos.*»

De l'escola de Lucini i de B. Planella serien els escenògrafs Sert, Malató<sup>114</sup> i Josep Planella, els quals, diu el senyor Muñoz, volgueren imitar el francès Penne i no reeixiren. Aquest Josep Planella, fill de Bonaventura, fou tanmateix una de les principals figures de l'escenografia catalana, col·laborà amb els Lucini i amb Penne, treballà molt durant quaranta anys, escriví un tractat de perspectiva escenogràfica, es dedicà també a la pintura mural i a la decoració, i deixà obres en nombrosos teatres de Catalunya i de fora de Catalunya. L'estil d'aquest Planella és pulcre, cenyit i detallista, amb encara una mica de la duresa de l'estil Imperi, però decididament decantat cap al realisme, un realisme bastant colorit de pintoresc. No seria estrany que hagués influït sobre Soler i Rovirosa i Vilomara, enc que potser ni l'un ni l'altre no n'hagin rebut lliçons directes. La presentació escènica de J. Planella arribà alguna vegada a exaltar l'entusiasme dels espectadors, com ho aconseguí Penne<sup>115</sup>.

De la primera meitat del segle XIX és també Lluís Bru, pare d'un altre escenògraf dels mateixos nom i cognom, artista que sembla influït per l'escenografia de Josep Lucini; hi han projectes d'aquest primer Lluís Bru signats i datats de 1820, alguns dels quals figuraren en l'Exposició del Teatre oberta en la Internacional de Barcelona de 1929. En la mateixa exposició s'exhibiren projectes d'altres dos escenògrafs catalans del primer moment o d'abans de Soler i Rovirosa, tal B. Nadalrau, qui signa i data en 1872, i F. Arola<sup>116</sup>.

Quan, en 1847, s'estrena el Teatre Liceu, tot el seu repertori és pintat pels francesos Enric Philastre i Carles Antoni Cambon. Dels escenògrafs italians, ja ni se'n parla. L'art francès en totes les seves manifestacions irradia per tot el món. París, que de cent anys enrera anava esdevenint l'Atenes moderna sense que ningú se n'adongués, ara començava a ésser acceptada, més o menys conscientment, com a tal. En l'any 1849 o 1850 un altre francès intervé en la nostra escenografia; aquest és el citat Feliu Cagé, deixeble de Cambon i Philastre. Cagé s'installa a Barcelona, emmarida amb una catalana, funda una família i s'identifica tan perfectament amb el poble que li proporciona fortuna i glòria, que arriba a negligir la pròpia llengua per adoptar la catalana. Cagé treballà constantment pel Teatre Liceu, fins que aquest s'incendia en 1861, i també per algun altre teatre català de fora Barcelona<sup>117</sup>.



Aquells estrangers feren un gran bé a la nostra escenografia, els francesos particularment, perquè, encara que els dos italians citats en la nota 117 eren uns admirables escenògrafs, sembla que no superaven pas els francesos; d'altra banda, aquells italians havien estat formats a l'escola francesa, la qual, com ja tenim dit, a mig segle XIX feia anys que influïa per tot el món<sup>118</sup>.

En 1850 Enric Philastre fa un repertori per al Teatre Liceu, i després se'n va a Madrid. Els italians Ferri i Busato treballen per al Teatre de la Santa Creu, i després també s'installen a Madrid. Cambon s'en torna a París, i d'allí estant alguna vegada treballa per als teatres de Barcelona<sup>119</sup>.

Els esplendors del teatre i de l'escenografia barcelonins posteriors a l'any 1850 repercutien a les poblacions riques o que aleshores començaven a enriquir-se amb el desvetllament barceloní<sup>120</sup>. L'escenografia catalana havia, però, de progressar més: aquest avenç degué iniciar-se cap a l'any 1870 o 1871, perquè a partir d'aquesta data el cronista teatral del *Diario de Barcelona*, que és el mateix d'anys anteriors, comença a meravellar-se de la sublimitat, com aquell qui diu, de l'escenografia del Liceu. És que per aquell temps Soler i Rovirosa comença d'intervenir en l'esmentat teatre. Però no és solament Soler qui reflexa en l'escenografia catalana un moment d'eufòria de la nostra vida col·lectiva: Ballester, Pla i Vila, Pere Valls, produeixen també meravelles escenogràfiques, algunes de les quals, els que les presenciaren, vellets venerables o gent ja desapareguda, les recorden fins al darrer moment, les retreuen en les converses o les mencionen en llurs escrits.

Sembla que tant de talent florint en una societat rica i que s'enriquia de pressa i volia senyorejar, havia d'ésser esplèndidament remunerat. I doncs, és trist haver-ho de dir, però no fou pas així. Els rics barcelonins d'aquella hora eren un xic més bastos que els d'ara: el senyoriu era aparent<sup>121</sup>.

No solament els pintors de teatre cobraven poc per feina més compromesa i feixuga que l'escenografia actual, sinó que per torna estaven obligats a pintar al tremp un cartell on es figuraven diverses escenes de l'obra teatral representada, cartell pintat sobre tela, entre dues barres de fusta, a la manera dels mapes, el qual penjava a la porta del teatre<sup>122</sup>.

Els nostres escenògrafs hagueren de treballar enormement amb alternatives de fuga apremiant, que els obligava a vetllar dies seguits, i llargues crisis de calma, durant les quals els pintors s'havien d'enginyar a fer cent oficis d'aprop o de lluny relacionats amb l'escenografia: maniquins de cartró, decoració de cases i botigues, pintura de baix ofici, il·lustració de llibres i periòdics, anuncis, projectes de cavalcades o guarniment de sales de ball, «falles», projectes d'altars, pendons, «monuments» de Setmana Santa o del novenari d'ànimes, projectes d'ornamentació de carrers i organització de festes populars, «perspectives», etc.<sup>123</sup>.

Les «perspectives» eren pintura en certa manera derivada de l'art medieval i renaixentista que fou la pintura de cortines i banderes; sinó que així com aquest era preferent-



ment figuratiu l'art de les «perspectives» era principalment pintura d'arquitectures, i secundàriament pintura de paisatges<sup>124</sup>.

Les «perspectives», pintades també sobre fusta i sobre parets d'obra arrebossada, eren una simulació d'arquitectures, pintades amb gran realisme i molta ciència perspectiva, per tal de causar la il·lusió de gran espaciositat i de molta monumentalitat allí on hi havia poc espai. Les «perspectives» s'aplicaven de vegades davant d'arquitectures reals però les quals calia ocultar per causa de llur lletjor, de llur sordidesa o de llur estat inacabat; eren particularment emprades en el presbiteri de les esglésies en ocasió de grans i solemnes funerals; aleshores feien de fons a l'híperbòlic cadafal; o bé per tal de donar novetat i superior monumentalitat a l'altar major en erigir-se els anomenats «monuments» de Setmana Santa, que d'aquí els deu venir aquesta denominació. Viladomat projectà el «monument» de Setmana Santa que durant molts anys lluï la nostra seu<sup>125</sup>.

Tenim notícia d'altres «perspectives». En venir a Barcelona la reina Isabel II, l'Ajuntament es trobà amb un compromís semblant al dels canonges del temps de Felip V. Hom havia tingut la gran pensada d'enderrocar la façana gòtica del Consell de Cent que donava a la Plaça de Sant Jaume, enderroc que de passada mutilava el preciós pati i desfigurava la façana del carrer de la Ciutat, i tot plegat pel caprici d'haver la moderna façana. L'arribada de la reina coincidí amb aquella trista demolició. Per tal d'evitar a la graciosa majestat l'espectacle poc senyorívol d'un enderroc, hom cuità a interposar una gran «perspectiva» pintada sobre arpillera, on era figurada la futura façana que projectà l'arquitecte Mas<sup>126</sup>. Sabem també<sup>127</sup> que en 1858 l'escenògraf Josep Planella pintà una «perspectiva» per al «monument» de Setmana Santa d'una parròquia de Badalona<sup>128</sup>. Aquestes «perspectives» de parcs, jardins i paisatges, d'antiga ascendència francesa, foren molt freqüents a Barcelona, i en terres del Vallès també es produïren alguna vegada; això fins a les acaballes del segle XIX. En començar l'actual centúria encara eren ben visibles grans «perspectives» d'aquest gènere en el costat lateral extern d'una casa del carrer d'Aragó, tocant al Passeig de Gràcia, en la lògia que clou cap a Ponent el jardí del palau del marquès de Comilles, en la Rambla dels Ocells, i en algun altre casal<sup>129</sup>. Aquestes «perspectives» paisatgistes, pintades probablement al tremp, perquè han resistit molt poc la intempèrie, eren admirablement dibuixades, i pintades amb un desembaràs i aplom inconcebibles, donades les dimensions de tals pintures i la necessitat de pintar-les de prop, sense poder disposar ni dels instruments, ni del recul, ni del relatiu confort del pintor escenògraf. Eren invariablement pintures de rica entonació blava, amb poca varietat de verds, sense gens o quasi gens de fullatges torrats, molt harmòniques, ben compostes i ben dibuixades, àdhuc quan s'hi barrejaven arquitectures o escultures figurades, adés a primer terme, adés llunyanes, amb traçada perspectiva aèrea.

Així i tot, eren pocs els escenògrafs que tenien la sort d'arribar a vells amb economies suficients per al descans. El mateix Soler i Rovirosa, el colós de l'escenografia, els mèrits del qual eren reconeguts per tots els seus contemporanis, si no hagués estat un home metòdic, estalviador i dotat de mil virtuts gens comunes de sociabilitat, poc hauria



pogut aconseguir la bona posició social que li sabem. I si per atzar algun escenògraf, treballant com un negre i estalviant com un Harpagon, arribava a fer-se una posicioneta però s'adormia sobre els llorers, aviat era eliminat sense pietat<sup>130</sup>. No cregui el lector, però, que en les altres ciutats d'Espanya els escenògrafs fossin més afortunats. No: els rics no catalans eren probablement més gasius encara<sup>131</sup>.

En els balls, gatades, comparses i altres festes vistoses dels cèlebres tallers d'artistes que es manifestaven públicament, els pintors escenògrafs tingueren també un bon *débouché* de les llurs activitats. A mig segle XIX florí esplendorosament el xaronisme barceloní, aquell humor groller que no es pot pas definir amb el mot xabacania, perquè era com una xabacania sovint enginyosa i regada per aigües substancioses de corrents subterrànies<sup>132</sup>. Aquell bon humor enginyós i inconfusiblement barceloní, cristallitzà, sobretot, en els cenacles d'artistes que es feien i es desfeien en els grans tallers col·lectius, on els artistes cotitzaven per tal de poder pagar-se models de nu que l'Escola no els proporcionava. Els artistes i les models s'avenien molt bé per a portar a bona fi aquelles homèriques epopeies d'humorisme, de sàtira i de sensualisme. *El Taller Embut*, *La Paloma*, el *Taller Baldufa*, *El Gavilán* i algun altre, sembla que arribaren fins a l'any 1873 i que en aquesta data fou el *Taller Embut* que clogué el cicle<sup>133</sup>.

L'escenografia catalana fa el ple amb Pere Valls i Bofarull, d'Igualada (1840-85), Francesc Pla i Vila, de Barcelona (1830-87), Joan Ballester i Aiguall de Izco, de Vinaròs, però criat des de petit a Barcelona (1837-68), Francesc Soler i Rovirosa, de Barcelona (1836-1900) i Maurici Vilomara, de Manresa (1847-1930). Aquests artistes marquen el moment més esplendorós de la nostra escenografia, l'escenografia realista; perquè sempre s'ha d'entendre així; el sintetisme, el simbolisme i les altres formes d'escenografia que avui dia fan parlar, encara havien de néixer: aquestes formes d'escenografia són producte de l'especulació artística i estètica del segle XX, i tots els escenògrafs suara citats — llevat de Vilomara — moriren dintre el segle XIX.

Aquests artistes marquen, efectivament, el moment més verista, més erudit, més honest, més sapient, àdhuc més teatralista de l'escenografia. Aleshores, no competit per cap altre gènere espectacularista ni per les diverses formes de subteatralisme, el teatre era el prestigi major de la societat; potser perquè també la segona meitat del segle XIX fou l'època més teatral de la nostra història, de la història de tot Espanya: l'oratória era teatral, la política, el parlamentarisme particularment, les revolucions, els repartiments de premis a les escoles elementals, els concursos i exposicions, els sermons, els novenaris de les ànimes, la Setmana Santa, tota la religió eren actes marcadament teatrals; així mateix teatrals eren les cerimònies familiars, els festeigs d'enamorats, la dècima de Nadal; teatrals les alegries i els fervors, les festes i commemoracions, els homenatges i els convits, la pastisseria i la Història; teatrals els dolors, els duels, les venjances, els suïcidis d'enamorats, els cementiris i les dames de les camèlies. La poesia era exclusivament lirisme declamatori; la prosa havia d'ésser semblantment declamatori; els intel·lectuals demostraven



L A V I D A I L ' O B R A D E

llur intel·lectualisme simplement bo i aprenent de memòria algunes d'aquestes poesies de sonor lirisme, moltes tirades de teatre versificat, i la prosa tenia la seva major difusió en la novel·la teatral, venuda a troços, «per entregues». La pintura i l'escultura no trobaven temes només que en la Història; llurs composicions havien d'ésser agençades teatralment, com en un final d'acte de tragèdia sensacional; quan calia homenatjar algun savi, algun artista o algun poeta, àdhuc algun polític, l'homenatge havia de tenir lloc en un teatre, i l'homenatjat tenia de sortir a l'escena a rebre el testimoni de l'admiració, els aplaudiments del públic: com el protagonista d'una obra teatral, com un primer actor amagat entre bastidors, d'aquí havia d'eixir i presentar-se al públic des de dalt de les taules. Aquest homenatge consistia en aviades de coloms i sobretot en el coronament: hom coronava el bust de l'homenatjat, esculpit en terra-cuita, o guix, o cartró; o bé la pròpia persona glorificada; o bé ambdues testes alhora. La corona era de paper simulant llorer vert o daurat, com la que rebien en premi els nens i adolescents que s'examinaven; però els coloms eren blancs i de debó, i portaven llacets de colors de rosa i blau-cel lligats al coll.

El teatre era l'edifici principal de cada població un xic important. En les petites ciutats eren els ajuntaments els encarregats de la construcció, de l'entreteniment i administració dels teatres; els ajuntaments curaven de les contractes, de l'adquisició o encàrrec de nous decorats, o bé, a la fi, arrendaven a d'altres empresaris el teatre, edifici més o menys monumental, àdhuc en les petites localitats, generalment concebut i construït dintre el tipus de l'arquitectura de terra-cuita.

Fou durant la segona meitat del segle XIX que s'estrenaren les obres més sumptuosament escenificades; fou aleshores que floriren la comèdia i l'opereta de màgia, obres d'incontables decoracions, maquinàries, trucs i tota llei de tramoia del meravellós. El teatre era en aquell temps un espectacle tan delirantment estimat per totes les classes socials com ho és ara el cinema. Però gosaria dir que aleshores tenia un major prestigi del que ara té el cinema, perquè no era tan divulgat: era més rar, més esperat, per tant més desitjat, i, per sobre de tot, tenia més pompa; era un espectacle que es produïa amb gran sibaritisme preparatori, floria en un marc de suggestions sàviament daurades i capitonades com les sales de descans, els patis de butaques, les llunetes, les llotges i la mateixa boca de l'escenari. Aquesta era com la ideal plasmació de l'alcova on neixien i morien totes les isabels segones i tots els amadeus que havien fet de reis i de reines d'ençà que el món és món. I aquell temps fou l'època d'or de les «figures de cera». Així no hem d'estranyar que si bé hom escanyava tant com podia els escenògrafs, i probablement els autors i els actors, en canvi tot això i les arquitectures i altres despeses representaven uns colossals dispendis per aquell temps. Quan Soler i Rovirosa anà a Madrid per a estrenar-hi *La Magia Nueva*, el decorat i vestuari d'aquella comèdia de màgia costava cent mil pessetes. ¿Saps, lector, el què representa aquesta xifra per una gent que quan formaven família acomodada i nombrosa menjaven com uns senyorassos amb deu pessetes diàries; quan el dinar de «duro el cobert» era la darrera paraula de la disbauxa, quan



l'obrer industrial cobrava deu o dotze pessetes per setmana? Cent mil pessetes aleshores era una fortunassa: només comptaven per centes de mil aquella gent riquíssima que avui comptarien per milions.

Els principals empresaris que es llençaren a l'escenificació esbogerrada de les obres de màgia, a les comèdies i operetes de gran espectacle, foren principalment Albert Bernis, gran senyor dintre el gènere; Ignasi Elies, d'humil extracció, i Moles i Cases; a Madrid l'Arderius, actor procedent del teatisme barceloní. Quan, a començaments de l'actual centúria, el pintor de cavallet Lluís Graner volgué reprendre aquella tradició de fastuos teatralisme i s'emprengué els *Espectacles-Audicions Graner* en el Teatre Principal, a desgrat de l'èxit immens que aconseguí, s'hi estrellà. És que aleshores els escenògrafs ja havien après de no morir de gana.

Sembla que el punt de partida d'aquella esplendor escenografista fou el lloc anomenat *Campos Eliseos*, vast parc i jardins que s'estenien per la major part del Passeig de Gràcia, per les que ara són illes de la banda de Sant Martí. Era allò una mena d'antecessor del modern parc d'atraccions, però més espaiós que els actuals: hi havia cafè i restaurant, castells de focs, enlairament de globus, sala de ball, teatres, bèsties ferotges o curioses, jardins il·luminats amb llums de diferents colors, jocs d'aigües, plaça de braus, cavallets, trets al blanc, trapezis, muntanyes russes, llac amb embarcacions, etc. Des del carrer de la Diputació fins enllà del de Rosselló, i des del Passeig de Gràcia fins al carrer de Girona, els *Campos Eliseos* campaven; i a l'estiu particularment, tot Barcelona hi acudia. Més avall s'establí una empresa per l'estil: el *Prado Catalán*, no tan ambiciós com els *Campos Eliseos*, i per fi els *Jardines de Euterpe* i els *Jardines de Tívoli*. A l'altra banda del Passeig de Gràcia, altre semblant jardí d'espectacles, *La Ninfa*, era el que estrenà el compositor poeta J. Anselm Clavé. Allí presentà els seus cors i allí donà els seus balls corejats, els quals alguna vegada passaren als *Campos Eliseos*<sup>134</sup>. Aquesta mena d'espectacles repercutí a les altres ciutats catalanes, on encara és possible trobar alguns *Campos de Recreo*, o *Jardines de Euterpe* o *Jardines de Talía*, algun *Prado suburense*, més o menys desfigurats o marcits.

La construcció dels *Campos Eliseos* de Barcelona fou obra del gran arquitecte Josep Oriol Mestres, pare del encara més gran artista Apelles Mestres; i, si volem recordar el que dèiem en un capítol anterior, retindrem que en els *Campos Eliseos* fou on Soler i Rovirosa exercità les primeres armes escenogràfiques. Allí conegué a Ignasi Elies, que estava empleat de mosso de fadiga, i que en deseixir-se d'aquestes feines per a fer els primers passos en el negoci d'empresari teatral es fià en cos i ànima a Soler i Rovirosa, per qui sentia una admiració infinita, la qual li conservà durant tota la vida. Ignasi Elies i Albert Bernis foren els empresaris que més feina donaren a Soler i Rovirosa, i amb la feina la millor consideració.

En arribar els anys vuitanta del segle XIX, les muralles enderrocades des d'anys enrera havien permès al Passeig de Gràcia de poblar-se poc a poc de bells immobles; quan, doncs, l'eixampla començava a prendre forma i els terrenys de fora muralla anaven



## LA VIDA I L'OBRA DE F. SOLER I ROVIROSA

avalorant-se, era inevitable que aquells parcs d'atraccions morissin a mans dels mestres d'obra, contractistes i especuladors. Els *Campos Elíseos* foren parcel·lats i edificats; els terrenys de *La Ninfa*, del *Prado Catalán* i dels *Jardines de Euterpe*, també. En els solars sense edificar florí aleshores el darrer avatar d'aquella mena de *varietés*: les *varietés* per a la mainada, per als soldats i les criades: cavallets, figures de cera, *L'home salvatge*, *La Mujer Cañón*, *La Desaparición de una Señorita*, titelles, jocs de miralls metamorfosejadors, anelles i trapezis, els primers camps de bicicles, tricicles i bicicletes, etc. Els *Jardines de Tívoli* anaren estrenyent-se fins a deixar lloc tan sols per al teatre-circ, i darrerament per al teatre només. Per fi, en una darrera parcel·la dels *Campos Elíseos* el banquer Arnús féu construir el preciós *Teatro Lírico*, el més luxós i bell de tots els teatres barcelonins, el qual fou també anomenat «Sala Beethoven». Era principalment dedicat a concerts simfònics i a òpera, amb orquestra de cent vint músics. Fou estrenat l'any 1881 i fou enderrocat al començament de l'actual centúria. Soler i Rovirosa fou encarregat de la decoració de tot el *Teatro Lírico* — i s'hi lluï. Els salons de descans, el vestíbul, la sala d'espectacles foren delicadament decorats dintre els estils Lluïsos reestilitzats, atenuats o agrisats segons el gust francès d'aquell temps. També Soler i Rovirosa fou encarregat de les escenificacions del *Teatro Lírico* i durant les llargues i freqüents èpoques de *relâche* el nostre escenògraf pintava els grans decorats sobre les taules d'aquest teatre.



## V. EL TALLER

Quan Soler començà treballant per compte propi ho féu en un sol taller i acabà treballant en varis. Els primers treballs foren però pensats i realitzats dintre un més modest espai, en menys d'un taller: en mig taller, si es pot dir, tota vegada que fou un sol taller per a ell i Joan Ballester. No sabem si els dos amics col·laboraren estretament en unes mateixes decoracions o bé si col·laboraren bo i repartint-se, per tal de desenrotllar-les enterament cada u, les vàries decoracions d'un repertori o d'una obra teatral. Però és segur que d'una manera o de l'altra, o qui sap si d'ambdues maneres, Ballester i Soler col·laboraren al començament en un taller, cobert, o el que fos, dels *Campos Elíseos*. Quan començà l'estatge en aquell taller ni quant temps durà, això no ha pogut ésser averiguat; però sembla que fou poc temps abans d'obtenir l'autorització paterna per a dedicar-se Soler a l'escenografia, probablement abans del principal viatge a París<sup>135</sup>.

En aquell moment, probablement cap a l'any 1869 o 1870, Soler retornava de París amb una anomenada que li havia de valer feina abundant, bona i immediata; és possible, per tant, que necessités més d'un taller. Dic això perquè sembla que al mateix temps s'associà amb el gran escenògraf Francesc Pla i Vila, que ja a París li havia proposat aquesta col·laboració, i ambdós llogaren el taller d'escenògraf del Teatre del Circ Barcelonès, edifici que per aquells anys era acabat de construir. Soler i Pla (aquest era el nom de la raó social) foren, doncs, els primers llogaters del taller del Teatre del Circ Barcelonès<sup>136</sup>. La unió de Francesc Pla i Francesc Soler durà dos o tres anys: sembla que es trencà l'any 1873<sup>137</sup>. Després tingué llogat l'escenari del *Teatro Lírico*: allí treballava com en un taller quan el teatre vagava, ço que esdevenia gairebé sempre. Com que aquest



L A V I D A I L ' O B R A D E

teatre no s'obrí fins a l'any 1881 i com que en 1885 Soler estrenà el taller i casa que es féu construir al carrer de la Diputació, podríem suposar que aquell pseudo taller l'ocuparia poc temps; però encara és més probable que el conservés, després de l'any 85, com a taller supletori per als grans treballs, perquè el taller que es féu construir pecava de petit<sup>188</sup>.

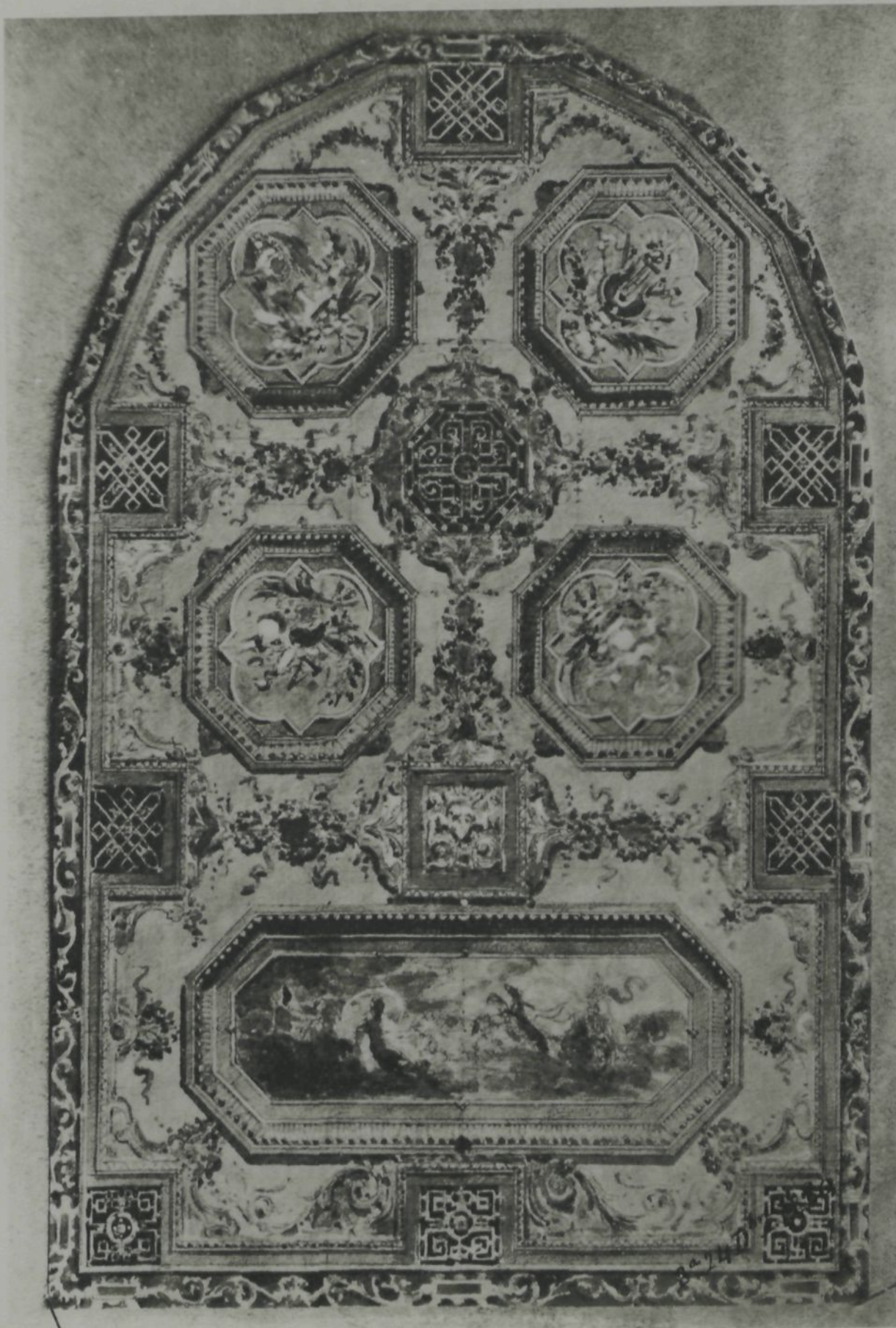
El taller que es féu construir en el número 335 del carrer de la Diputació, al costat de la casa que fa xamfrà amb el carrer de Girona, i que ja tenim dit que era propietat seva, ho fou en un casalet del carrer de la Diputació adjunt al casal del xamfrà<sup>189</sup>. Aquest taller comunicava amb les habitacions del pis principal de la casa del xamfrà per mitjà d'una escala. Tenia bona llum i una galeria aèria que en els tallers d'escenografia s'anomena *pont* i que serveix per a poder apreciar a distància i paral·lelament a la vista, el decorat que es troba extès a terra, en vies d'execució. Aquest taller era tan petit, que calia pintar-hi a troços les decoracions un xic grans.

En aquest taller, el qual fou sempre més el principal, el taller central on eren concebudes les obres de Soler i Rovirosa, on el mestre feia els croquis i els teatrins i des



Taller de Soler i Rovirosa en el Teatre Circ Barcelonès

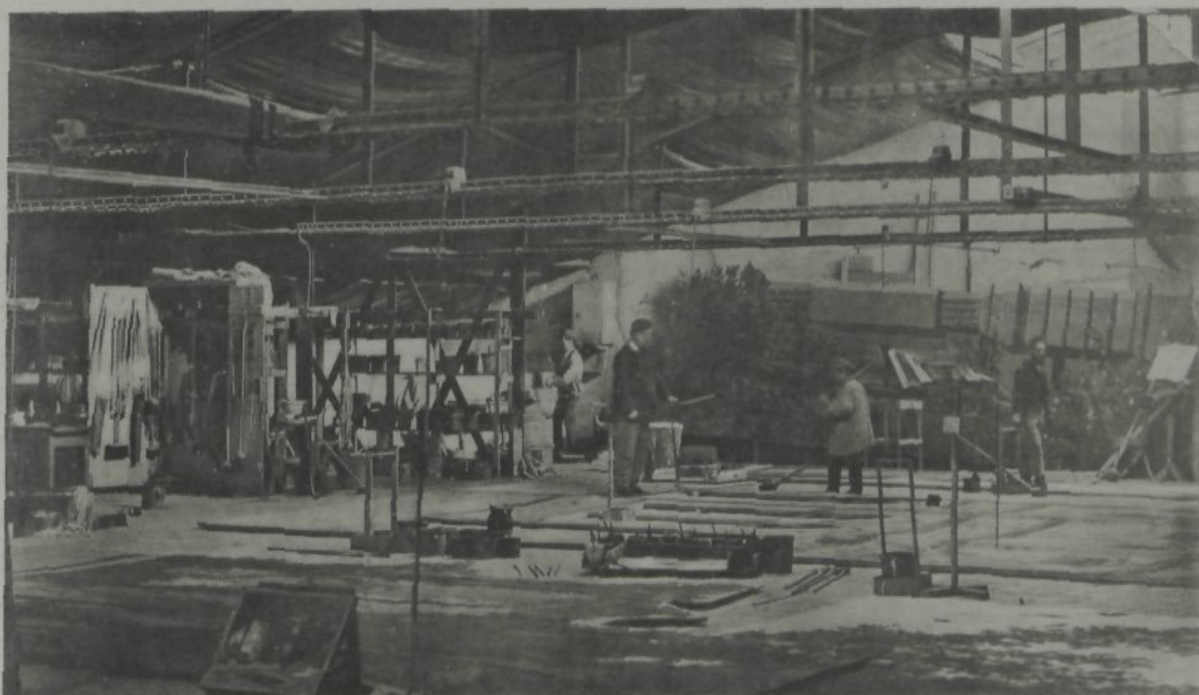




II. Primer projecte de sostre per al pati del *Teatro Lírico*



F . S O L E R I R O V I R O S A



Taller de Soler i Rovirosa en el Teatre Llíceu

d'on es repartien cap a tallers accessoris les feines de major grandària, treballaven constantment a sou del mestre dos o tres escenògrafs especialitzats o tan perfectament alligornats en treballs especials, que s'havien del tot identificat amb Soler i Rovirosa per a la repartició de la feina, el comprenien amb mitja paraula, i, quan en el fort de la temporada els tallers s'omplien de nombrosos altres artistes temporers, aquells servien de subdirectors, de distribuïdors i ordenadors del treball<sup>140</sup>.

Soler i Rovirosa treballava de la manera següent. Començava per empapar-se de la lectura de l'obra dramàtica que calia escenografiar, i aquesta feina era feta amb tan bona fe que per dolent que fos el text que li era donat a il·lustrar s'hi identificava per complet; com si fos un actor, s'identificava àdhuc amb els personatges, amb la intenció, amb la idea de l'autor<sup>141</sup>. En la seva conferència de l'Ateneu ho declara ben explícitament: «No debe olvidar nunca el escenógrafo lo que se ha propuesto el autor al escribir su obra, ya sea en conjunto, ya en sus más pequeños detalles; y es indispensable ajustarse a sus indicaciones porque, según decía Emile Augier, «todo lo que pone de su parte el artista, se lo quita al autor...» A este fin, director de baile, pintor, dibujante y maquinista, deben todos secundar la imaginación del creador, siguiendo y perfeccionando la idea madre del poeta.»

Això era un principi que Soler aplicava a les obres serioses. Per a les obres de broma, les obres de màgia i els ballets, ja era altra cosa: Soler es permetia alterar l'obra, sempre que l'autor hi vingués bé, ço que era sempre en benefici d'ambdós<sup>142</sup>. Després d'haver-se ben imposat de l'obra, Soler i Rovirosa prenia copioses notes manuscrites sobre l'escenificació que el text comanava, sobre el moviment dels personatges i altres que la lectura



de l'obra o les sentades prèvies tingudes amb l'autor i l'empresari li suggerien<sup>143</sup>. A continuació es documentava quantiosament en llibres i revistes i també en el seu tresor d'apunts i notes; després començava a tantejar esbossos del conjunt de cada escena, pintats sobre paper, sobre petits bocins de paper *wahtman*. En feia dos, o tres, o quatre; i els mostrava als fadrins per a què triessin<sup>144</sup>. Aleshores es posava a pintar el projecte del teló de fons en un bocí de paper més gran, i ja tan acabat, tan correcte i detallat, que els més escrupulosos pintors d'aquarelles de col·lecció no ho fan pas més pulcrament. Al començament de la carrera artística de Soler i Rovirosa, aquests projectes són colorits a la manera agra i pobra de tota la pintura catalana de la primera meitat del segle XIX; però a partir de la maduresa de l'artista, el color va devenint sumptuós i matisat dintre una gama sòbria en la qual els clars sovint són accentuats mestrívolament, cap a les acaballes, amb blanquet del millor, del que no s'esgrogueix ni ennegreix. El paper, o bé la manera de tractar-lo, serien tan immillorables que ni un sol d'aquests nombrosos projectes està picat ni tacat de floridura. En les carpetes del mestre es troben varis avantprojectes més ràpids que els croquis susdits, i en paper encara més petit, croquis de les escenes de conjunt; ço que demostra que abans del projecte Soler feia molts avantprojectes. N'hi han de lavats només en blanc i negre o simplement esbossats amb llapis. De vegades emprava cartolina de naips que la fàbrica li devia vendre abans d'imprimir-la per l'anvers. El revers d'aquesta cartolina té el dibuix d'espessa xarxa blava propi dels naips.

Quan Soler ja havia decidit entre els varis projectes, aleshores començava a desenrotllar amplament i amb el màxim detall, els grans telons i decoracions, els quals signava **£** de vegades amb el monograma adjunt<sup>145</sup>. De seguida el mestre es posava a desenrotllar **R** el projecte preferit en forma de teatrí; es posava a fer el teatrí amb tota minúcia, amb tot el rigor de perspectiva, la qual dominava com ningú més; i ho pintava amb el color definitiu i a escala<sup>146</sup>.

Venien en aquell moment al taller de Soler una colla de dones que tenien l'ofici de cosir sengles talles de tela de lli fins aconseguir les dimensions dels telons, fermes i altres peces escenogràfiques. L'operació següent era de clavar ben ativantada en terra, amb gavarrots, la tela ja cosida; i a continuació l'operació, molt compromesa i difícil, d'escairar; després la d'encolar amb cola de pell de guant, posteriorment, ço és, en temps més recents, amb cola de conill, la millor que es coneixia, una cola de marca francesa que s'anomena *cola Tutain*<sup>147</sup>. Amb aquesta o altra cola es procedia a l'*enguixada*, operació que consistia a estendre una preparació de cola i guix pel damunt de la tela, per mitjà d'enormes pinzells de pèl de porc-espí, espècie d'escombres molt feixugues: era una operació que deixava capolats tots els fadrins que hi intervenien. Venia després l'operació de quadricular la tela a escala, segons la quadrícula del teatrí. I hom procedia a *operar*, a ampliar el dibuix del teatrí: teló i fermes, per mitjà del carbó, a establir definitivament la perspectiva<sup>148</sup>. La pròxima operació consistia a fixar el dibuix al carbó i a determinar-ne els detalls amb una tinta d'extret de campetx, de color bistrós, la qual era preparada en el mateix taller.



I venia l'operació del pintat. Aleshores, a la vista del petit model del teatrí, el cap de taller preparava els colors, un per a cada to, per tal de fer els degradats i els matisos amb color ple, sense escombrades; de manera que per aconseguir, per exemple, el degradat d'un cel monocromament blau, calia preparar una extensa escala de pots de blau<sup>149</sup>. Amb aquesta extensa parada de games començaven els fadrins l'operació del *bosquejat* o esbós pictòric de la decoració. Soler i Rovirosa deixava lliures els fadrins durant aquest llarg treball; no volia intervenir fins que tot el *bosquejat* estava llest i podia, per tant, veure l'efecte de conjunt. Aleshores era quan ell tornava a entrar en funcions. La seva feina consistia a harmonitzar els tons que no lligaven, a acabar de consolidar el dibuix, a accentuar, a difumar, a detallar. Aquesta feina devia plaure molt al mestre, perquè s'hi absteïa, s'hi entretenia, hi deixava escolar les hores i àdhuc els dies, de tal manera, que de vegades el decorat li havia d'ésser pres de les mans per a penjar-lo encara humit<sup>150</sup>.

L'escenògraf com cal, expert i bon especulador del colorisme i de la llum artificial de l'escena, ha de interpretar més aviat que copiar el projecte aquarellat. En aquest es dona amb llum diürna i a pocs centímetres de la retina l'efecte que haurà de causar la decoració ampliada, penjada a gran distància i



Tres tanteigs de Soler i Rovirosa aquarellats, per a una sola decoració  
(col·lecció Maria Soler)



il·luminada, en aquells temps, amb la llum groga del gas. En l'escena, els colors no són, doncs, els mateixos que en la petita aquarella on hi ha concentrada tota l'escenificació.



Un avantprojecte de decoració aquarellat

Certs colors, justament els colors primaris, s'alteren considerablement en el teatre: els vermells s'exalten, i per tant cal atenuar-los; els blaus es debiliten molt i àdhuc perden brillantor, s'embruten, i per tal motiu cal exaltar-los, exagerar-los, fins i tot afegir-hi blaus de composició química que posseeixen una virior llampanta i metàl·lica; els verds devenen blaus, i per tal d'evitar aquesta metamòrfosi, cal carregar-los tan copiosament de groc que amb la llum natural certs verds apareixen gairebé grocs del tot. Ja

hem dit en altre indret que alguna vegada s'havia donat el cas que en el teatre s'estava representant el primer acte quan Soler encara es trobava retocant la decoració de l'acte segon de la mateixa obra. Tals apremis eren deguts de vegades a manca de temps, però altres vegades també eren ocasionats per aquest excés de temps que el pintor es prenia en els retocs interminables. Sempre trobava detalls a afegir o a llevar, noves perfeccions a introduir en la pintura, talment com si vacillés, però més probablement pel gust de ben acabar l'obra, per l'amor a la feina ben feta<sup>151</sup>.

Com que tot estava tan ben preparat per a la realització dels decorats, tant Soler com els seus fadrins podien treballar fàcilment amb llum artificial quan l'excés de feina obligava a vetllar. D'altra banda, en el fort de la temporada les presses solien ésser tan apremiants que sovint calia treballar tota la nit, o fins a la matinada, després d'haver treballat durant el dia<sup>152</sup>.

Quan la decoració estava llesta, es procedia a l'operació anomenada *envernissat*; aquesta operació consistia en una escombrada de la pintura amb serradures humitejades, per tal de llevar la pols i les marques del trepig. Per fi, la darrera operació era la de col·locar dintre de les bosses tubulars, que prèviament a l'enguixat s'havien cosit a les parts superior i inferior, les barres de fusta que donaven l'aplom a la tela desplegada i que, d'altra banda servien per a enrotllar-la. Així, per fi, la decoració podia immediatament ésser utilitzada<sup>153</sup>.

Altres col·laboradors i deixebles tenia Soler i Rovirosa: els figurinistes. Ell donava molta importància als figurins. Els primers paràgrafs de la seva conferència de l'Ateneu



Barcelonès ja ho testifiquen. Diu en un d'aquests paràgrafs: «*La decoración en el teatro no es más que el fondo del cuadro; los artistas son sus figuras. Pero todos sabemos... que es de gran dificultad dar con el fondo del cuadro. Una decoración bien dispuesta, y sobre todo ajustada al espíritu de la obra, ayuda en gran manera a su autor y a los artistas que la representan.*»

Soler havia sovint dibuixat i colorit els vestits dels personatges que s'havien de moure davant de les seves decoracions<sup>154</sup>. Ordenat i meticulós com era, conscient també del valor que tenien les seves obres i enguniat com el sabem per la mala fi que sol tenir l'obra de l'escenògraf, Soler i



Un avantprojecte de decoració, lavat en blanc i negre



Cale d'un figurí de Soler i Roviro, per ell mateix

Rovirosa maldava per a conservar testimonis artístics del seu treball. Si havia anat col·leccionant nombroses carpetes de projectes, avantprojectes i esbossos de decoracions, telons i escenificacions; si havia sabut conservar una bona sèrie de teatrins, igualment conservà les seves colleccions de figurins. I així com feia treure còpia, o la treia ell mateix, dels teatrins que li llogaven els escenògrafs italians, temerós de què aquests no li retornessin aquells models, també treia calcs dels figurins, temerós de què el sastre els perdés o els fes fonedissos. I és per aquesta raó que moltes sèries de figurins es conserven avui en mans de la filla de l'artista en dobles col·leccions. De vegades els calcs són de nou colorits i adherit el paper de calcar a un altre blanc, més opac.

Sembla que el perfeccionament aconseguit per Soler i Rovirosa en el figurinisme fou degut a l'estudi dels figurinistes del segle XVIII francès, perquè a la Biblioteca del Museu de la Ciutadella hi han algunes d'aquestes còpies fetes en facsímil, molt gracioses i molt ben interpretades, molt superiors a la llordor i disgraciositat dels seus primers figurins. Però, a jutjar per l'estil de les seves millors sèries, cal atribuir en major part dita perfecció a l'exemple d'Apelles Mestres. És la gràcia i el colorit dels figurins d'aquest artista ço que principalment reflexen els millors figurins de Soler.



L A V I D A I L ' O B R A D E

Les obres de gran espectacle aconseguiren un èxit popular tan gran, que la casa Bosc, del carrer del Bou, editava unes auques de colors on es reproduïen, un xic rebaixats d'estil,



Monstre xinès, figuri per a l'opereta de màgia Thing-Ka

els figurins de l'obra del dia. Les tals auques es venien a crits a la porta del teatre.

Soler era figurinista en el més ample sentit del mot, en tant que ell imaginava els figurins, llur coloració i forma, els més petits detalls d'indumentària. I es comprèn que fos així en un artista tan escrupulós, tan completament entregat a l'art es-



Monstre xinès, figuri per a l'opereta de màgia Thing-Ka

cenogràfic: ningú millor que ell no sabia els colors i les formes de vestits que segons pautava el dramaturg havien d'alternar amb els colors i línies del decorat; ell sabia els colors que calia evitar per perjudicials o neutralitzadors i, en canvi, els que calia recer- car per tal d'augmentar o d'arrodonir els efectes escenogràfics desitjats.

Soler i Rovirosa no es limitava pas a imaginar i dibuixar els figurins: curava també de fer dibuixos especials per al calçat, per a les còpies i barrets, àdhuc per als pentinats. Després exposava la seva concepció figurinista en una vasta partitura escrita sobre paper de barba de grandària respectable, format in-4.º, setze o vint planes de petita escriptura ordenadora, on tot era previst. Amb aquesta partitura a les mans, el director d'escena ho tenia tot detallat, podia distribuir a la segura la feina del figurinisme a cada operari: sabater, perruquer, atrezista, joier, armer, mascarista, florista, sastre, modista, etc., amb senyals convencionals per a cada u; àdhuc registrava la psicologia de cada personatge, la manera com s'havien de comportar damunt de l'escena tots els actors, àdhuc els comparses.

Tenia per a les obres de màgia una fantasia tan fecunda i sobretot tan adaptable a l'escenificació, que sobre aquest particular tothom podia admetre suggestions d'ell, i molts especialistes de la indumentària que no han tingut ocasió de freqüentar Soler i Rovirosa haurien segurament estat molt contents d'haver pogut rebre tals suggestions.

Diu Salvador Alarma que el nostre biografiat tenia també adscrit al seu taller un o dos figuristes<sup>155</sup>. Els figuristes eren requerits ocasionalment en els treballs de decoració,





III. Figurins per a *La Magia Nueva*, projectats per Soler i Rovirosa



mai en els d'escenografia. No obstant, Soler i Rovirosa arribà a perfeccionar prou el seu art figurista no sols fins a devenir el notable pintor de figurins que hem senyalat, sinó àdhuc per a representar figures i àdhuc multituds<sup>156</sup>. Entre els pintors figuristes que Soler havia adscrit al seu taller, figurava el gran Eusebi Planes en primer lloc, i, més tardanament, Lluís Labarta. Aquest però fou principalment figurinista<sup>157</sup>.

En els tallers de Soler i Rovirosa hi havia calefacció només a l'estiu; però aleshores era tanta, que bé n'hi havia per tot l'any. En aquelles enormes quadres que gairebé sempre són sota teulada, l'hivern hauria estat molt dur si no fos que la feina del pintor escenògraf és en bona part feina agitada i que exigeix bon esforç muscular. El mestre mateix produïa els seus projectes escenogràfics i els seus teatrins en una habitacioneta més resguardada, però tanmateix freda, perquè no hi havia cap mena de calefacció natural ni artificial. Si en aquells tallers no hi havia calefacció, en canvi hi havia abundant calor de cordialitat i afecte, i sobretot llibertat.

Quan no hi havia gaire feina d'escenografia, ço que solia esdevenir durant l'estiu, el taller empenia petites o grans feines de decoració<sup>158</sup>. Però Soler era el *factotum* d'aquesta mena de treballs, els quals requereixen per regla general poca o nul·la col·laboració si no és en certs casos la col·laboració dels fusters, brodadors, manyans, guixaires, paletes, metallistes, marbristes i altres artífexs i operaris de fora el taller cridats a executar els projectes que Soler i Rovirosa dibuixava d'aquella acabadíssima manera pròpia d'ell i que, també en tals ocasions, es pot dir que donava la feina feta als executants.

Soler féu la major part del seu art aplicat dintre els estils francesos del segle XVIII i sobretot en un graciós estil entre Regència i Lluís XV, del qual semblava enamorat<sup>159</sup>. Dintre d'aquests estils principalment, Soler i Rovirosa projectà altars, penons i estandarts, botigues, arranjaments d'interiors rics<sup>160</sup>, mobles, vestidures litúrgiques, lliurees i uniformes, arcs triomfals, cavalcades i comparses, esgrafiats, àdhuc architectures. Molts edificis els projectes dels quals l'arquitecte Vinyals, ja desaparegut, signava, i que els clients creien obra d'ell, eren en realitat, pel que fa a les façanes, pensats i dibuixats per Soler i Rovirosa. Se li coneixen els esgrafiats de la casa Sicars, en la Rambla de les Flors, del carrer Alt de Sant Pere, núm. 4<sup>161</sup> i del carrer de la Boqueria, núm. 47<sup>162</sup>. També va confeir els projectes de moltes moixigangues, pompes i vanitats<sup>163</sup>. Soler i Rovirosa venia a ésser el mestre de cerimònies públiques de Barcelona.

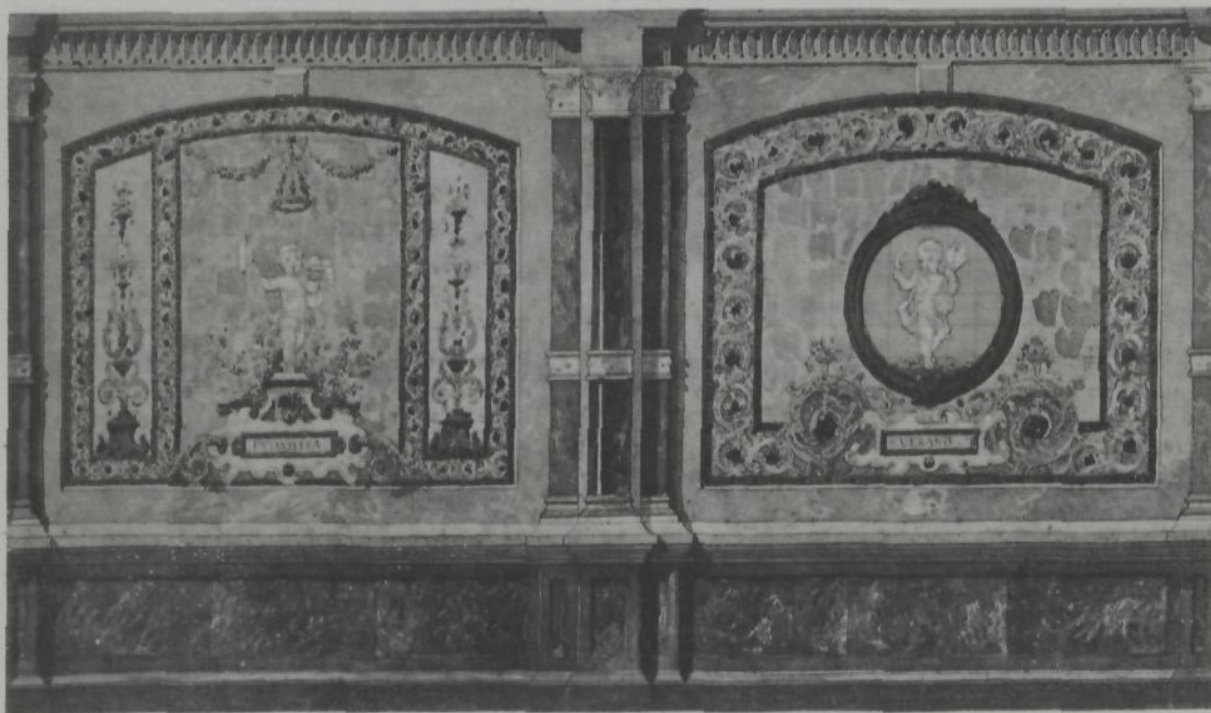
La pulcríssima honestat de Soler i Rovirosa l'obligava a emprar els millors materials: els millors colors, els millors pinzells, la tela més bona, la cola més acreditada. En canvi, usava els pinzells més roïns i barats per als teatrins i per als projectes aquarellats, aquells pinzells de cabells emmanegats en un canó de ploma de gall o d'ànec que es venen a preu irrisori per a les capses de pintures de la quitxalla. Soler i Rovirosa pretenia que eren els millors, ço que podria molt ben ésser, perquè encara avui dia els pinzells de pèl de marta, per aquarella, que són de molt els més cars, solen ésser més rebecs al detallar que els humils i puerils pinzellets de ploma d'ànec.



També de canó de ploma d'oca eren les plomes que el mestre usava per a dibuixar, ço és, per accentuar els dibuixos, i particularment els bocets fets al llapis-plom<sup>164</sup>. Les plomes d'oca que emprava Soler no eren pas les del temps antic, les anteriors a la ploma d'acer, aquella grossa ploma amb totes les barbes, tan decorativa en les pintures i gravats del temps de l'avior; era un bocinet llanceolat del canó de ploma, molt semblant a les plomes de metall actuals, perfectament encaixable en els mànecs de fusta que serveixen per a les plomes d'acer.

Si no hi havia feina de cap mena, Soler i Rovirosa no es plegava pas de braços, ni es prodigava en els cenacles o cercles i clubs, ni feia visites, ni tan sols s'amoïnava. Aquells moments de lleure eren profundament assaborits pel nostre artista. Com si no es trobés encara prou preparat, Soler i Rovirosa dedicava tals parèntesis a apuntar, a detallar, bo i dibuixant o pintant, tot el que queia a les seves mans o tot allò que s'oferia a la seva vista encuriosida eternament, sempre atenta i escrutadora. I així mateix volia els demés: poc podia sofrir que ningú trobés que no hi havia res a fer. Soler i Rovirosa tolerava que la gent que tenia a sou s'estés sense fer res si al taller no hi havia feina, però no podia sofrir que cap artista es queixés de la impossibilitat de pintar tal o qual model, no tolerava l'abstenció a pretext de la precarietat del model<sup>165</sup>.

En les hores de lleure es complaïa a dibuixar o bé a aquarellar àdhuc les coses més banals. Això li educava la retentiva i li permetia després el treballar més desembarassadament de memòria sempre que calgués improvitzar. Alhora, aquests treballs, molt conscienciosament dibuixats, eren d'enorme recurs per a quan calia pintar en les decoracions utensilis i accessoris de primer terme. En els estudis que en la calma anava acumulant com



Projecte de decoració, amb marbres i rajoleria, del vestíbul de la casa de don Josep Gallart, en la Rambla de Catalunya, 34 (datat de 1896)



una formiga previsor per a l'hora de les empentes, l'artista es preocupà molt de traduir les qualitats; copiava demés tan estrictament el natural com un aparell fotogràfic, sense què per això la còpia devingués inerta o simplement documental. Aquestes còpies de gran artista, Soler i Rovirosa les estudiava com un pintor de cavallet, sense estilitzar-les, sense pensar en l'escenografia; i no podia sofrir que cap escenògraf es posés a estudiar el natural amb un partit-pres escenografista<sup>166</sup>.

Soler i Rovirosa es complaïa particularment a dibuixar escenes d'enderroc. Quan sabia que alguna casa moderna o antiga anava a terra, ja ho deixava tot per a córrer-hi a prendre'n apunts o dibuixos de totes les fases de la demolició. Aquests li servien molt, no solament per la normal quantitat de temes de ruïnes que demana l'escenografia, sinó perquè en el seu temps el teatre féu preponderar les obres de màgia, en les quals era molt freqüent la metamòrfosi repentina d'un castell o d'un palau fastuós i vivent en unes ruïnes. D'altra banda, alguna raó sentimental li devia donar ales per a volar cap a dibuixar enderrocs: el record més o menys persistent del seu *début* en l'exercici de les Belles Arts, quan, encara adolescent, robava minuts a la migdiada per a córrer furtivament a dibuixar l'enderroc del Palau Menor. Dibuixà molts carrers i reconades de la Barcelona vella i dels barris sòrdids o arcaics de les ciutats estrangeres, documents preciosos avui dia que la majoria d'aquells indrets deliciosament anacrònics han desaparegut<sup>167</sup>.

El nostre artista havia talment agafat el costum de la fidelitat a la naturalesa, tal amor a la realitat, i de retop, en la vida social, tal amor a la veritat, que en posar-se a treballar d'escenògraf es trobava esclau del concepte de realitat, àdhuc en els decorats de les obres de màgia, el realisme dels quals l'artista s'imposava per tal de donar més verossimilitud, més objectivitat, a les produccions de la fantasia; en qüestions de veritat històrica i arqueològica aplicada a l'escenografia, la seva probitat arribava a l'exageració<sup>168</sup>.

Aquests escrúpols Soler i Rovirosa els sentia a tothora mentre treballava; però el moment en què es feien sentir més era a l'hora de fer els figurins. La seva preocupació principal no era pas de caràcter arqueologista, sinó de caràcter colorístic: era la de què no perjudiquessin el decorat, ans el revaloritzessin. Així dibuixava prèviament, a l'escala dels projectes de decoracions, uns bocets dels figurins que havien de conjugar amb les decoracions definitives, i els feia evolucionar pel davant dels susdits projectes de decoracions<sup>169</sup>.

Soler i Rovirosa no havia mai aconseguit representar el mar mogut tan bé com les altres representacions de la naturalesa — potser perquè els escenògrafs no solen ésser aptes



Projecte de vidre pla esmerilat per a la pròpia alcova de l'artista (datat de 1886)



per a dibuixar les coses en moviment. És per això que defugia de pintar el mar movimentat. Si alguna vegada s'hi veia obligat, com és el cas de la decoració del tercer acte de *Tristany i Isolda*, abans de representar una platja de poc més o menys preferia recórrer, per a les onades, a una altra mà. Diu Rafel Moragues, que les onades de la platja del tercer acte del *Tristany* són de mà de Modest Urgell.

Heus-ací com anem descobrint de quina manera Soler i Rovirosa pintava aquelles meravelles, algunes de les quals encara subsisteixen; la majoria es conserven en llur fase de teatrí i de croquis i projectes de telons. Aquelles meravelles foren tan colpidores, llur bellesa fou tan afamada, que de la mateixa Itàlia eren sollicitades. I quan no podien ésser remeses les mateixes decoracions, els empresaris italians s'acontentaven amb els teatrins: adquirien el dret de reproduir, ampliant-los, els teatrins de Soler; pagaven aquest dret i es comprometien a retornar el teatrí<sup>170</sup>. El més important que resta de l'obra de Soler i Rovirosa són aquests teatrins, i sobretot els projectes de conjunt i de telons<sup>171</sup>.

Ja tenim dit que quan Soler havia de sortir del taller no oblidava mai de tancar amb pany i clau els pinzells i tots els demás estris de l'ofici de projectista, petits estris sense valor, però que l'artista estimava com si fossin joies preuadíssimes, i que nosaltres ara també veneràriem si els tinguéssim a mà. De totes les febleses de caràcter que el gran escenògraf pogués tenir, aquesta de l'endregament meticulós de les seves eines de treball és segurament la més amable.

Soler i Rovirosa tenia autorització dels seus habituals empresaris per a escollir tot allò annex al decorat: perruques, calçat, robes, utensilis, mobles, etc.; i àdhuc li era permès d'imaginar tota mena de maquinària, per complexa i costosa que fos, encara que hagués de contradir i supeditar el maquinista adscrit a l'escenari. No abusava mai d'aquests poders omnímodes, sabia conviure falaguerament amb tota la gent d'entre bastidors, i era d'altra banda tan enginyós en la mecànica teatral, que sempre trobava solucions de moviment i de transformisme que amb poc diner i esforç superaven les solucions proposades pels maquinistes professionals<sup>172</sup>. Aquests, per repatanis o per vanitosos que fossin, a la curta o a la llarga acabaven rendint-se al talent, a l'enginy i sobretot a l'afabilitat intel·ligent de l'extraordinari escenògraf.

Soler triomfà sorollosament amb les decoracions dites «a l'anglesa», un gènere transformista que inventaren els escenògrafs anglesos i que consistia en aplicar als telons i fermes de les obres de màgia una disposició com de persiana amb la qual es produïen certes estampes emmarcades, les quals, segons que hom les guaités des del centre o des d'un dels dos costats, donaven una imatge distinta. Diu Soler en les seves *Notas acerca de las Artes Escenográficas*, que aquest procediment fou introduït a Barcelona cap a l'any 1871<sup>173</sup>. No es limitava a aplicar el seu enginy al decorat i a la presentació escènica, sinó a tot el que, d'aprop o de lluny, tenia relació amb l'escena. Així, quan no hi havia manera de matisar gaire amb la il·luminació de gas les llums de les taules, ell inventà un joc mòbil de pantalles de seda aplicades a la bateria, a les llums laterals dels *hers* i a les llums horitzontals superiors dels *varals*<sup>174</sup>. Fou també l'introduïdor del costum, ben



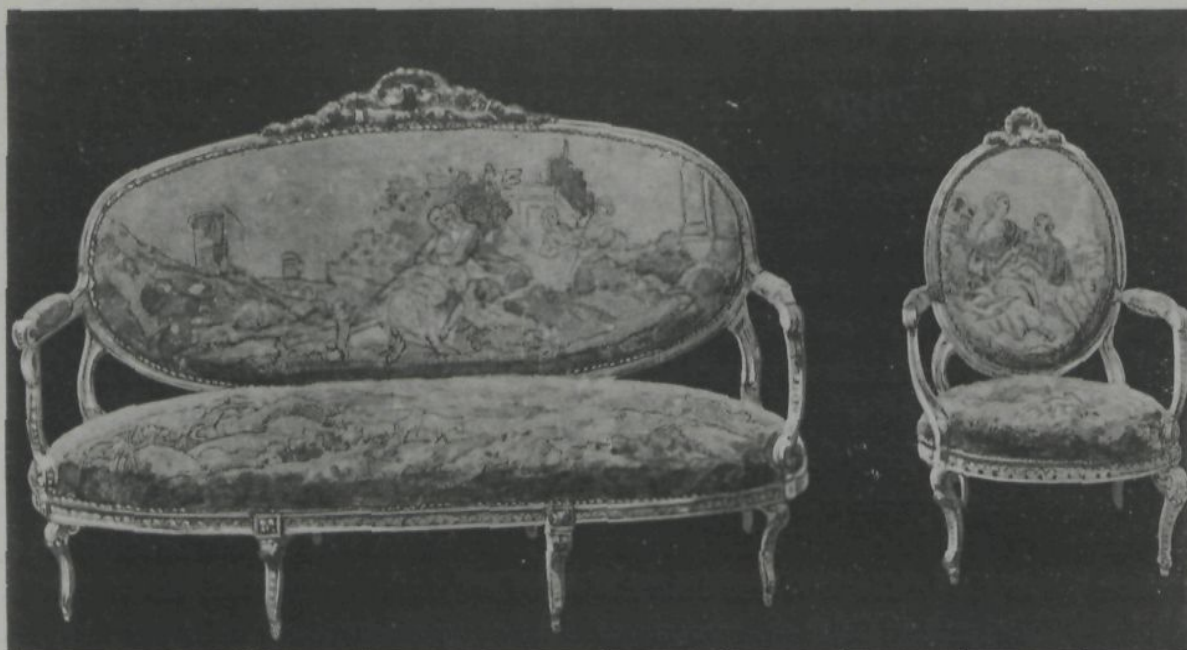
teatralista, de deixar la sala a les fosques durant la representació<sup>175</sup>. A les generacions actuals pot sorprendre que les representacions teatrals hagin mai pogut produir-se amb la sala ben il·luminada; no obstant, molta gent que no ha entrat encara a la vellesa, pot recordar d'haver vist la sala gairebé tan il·luminada durant la representació com durant els entreactes; i la il·luminació d'aquell temps, il·luminació predominantment de gas de flama, de vegades era ben precària si la comparem amb l'actual il·luminació i amb la de les camisetes d'incandescència de gas, que tan estesa era deu anys enrera. La màxima il·luminació de les taules no podia mai competir amb la de la sala; i, quan l'escena havia d'ésser fosca, els efectismes de fosquedat eren destruïts per la llum de la sala. Hi hagué un moment transicional en el qual els efectismes de llum escènica eren afavorits per un lleu ajustament dels becs de gas de la sala, però abans de l'aplicació de la llum de gas això no podia aconseguir-se. En l'any 1874 Soler i Rovirosa intentà per primera vegada implantar al Teatre Principal l'enfosquiment de la sala en ocasió de l'estrena de les «màgies» o obres de màgia *La Magia Nueva* i *La Redoma Encantada*, «sobre todo en los cuadros finales — diu el mateix Soler —, pero me valió no pocos disgustos causados por las quejas de señores abonados y asiduos concurrentes al teatro»<sup>176</sup>.

Calgué, doncs, desistir d'aquest enfosquiment que produïa escàndol, fins que molts anys després, sense escarafalls i de manera gradual, pogué arribar-se a l'enfosquiment total de la sala en ocasió del wagnerisme. El Teatre Liceu fou el primer que, ja en vida de Soler, pogué fer ressortir l'escena i jugar eficaçment amb els recursos nous i múltiples de la llum elèctrica de colors, amb ajut d'aquest enfosquiment contrastador. Això degué ésser cap allà l'any 1899, després del viatge que féu a Bayreuth a les darreries de 1898 o a mig 1899, per tal d'enterar-se de la més perfecta manera d'escenificar el cicle wagnerià.

Soler i Rovirosa fou, en certa manera, l'introduïdor a Barcelona dels telons curts tal com els entén l'escenografia moderna. El teló curt és el que comprèn tota l'escenificació pintada, sense adjutoris ni bambolines, ni bastidors, ni fermes, ni rampes, ni mobles ni accessoris: és un teló que es planta a pocs decímetres del prosceni per a donar lloc a escenes de transició entre dues escenificacions complicades que no permeten baixar el teló de boca<sup>177</sup>. Soler i Rovirosa vingué, doncs, a implantar els telons curts de vasta i complexa composició, i tan treballats de bona perspectiva i de qualitats materials, que alguna vegada havia produït sobre el públic la il·lusió de corporeïtat en oferir-se el teló curt immediatament després d'aixecar-se el teló de boca: un ah! d'admiració col·lectiva es produïa en els espectadors quan el teló curt s'enlairava i amb ell els mobles que hi havia pintats i que el públic havia cregut reals. També introduí les fermes i bambolines adequades a cada decoració, en substitució dels antics bastidors i de les bambolines pintades en forma de cortinatges vermells i que servien per a totes les situacions, tant si l'escena havia de representar un interior com si havia de representar un paisatge<sup>178</sup>.

En tornar de Bayreuth, el nostre escenògraf escriví les tan interessants *Notas acerca de las Artes Escenográficas*, on donava compte a la Junta de Govern del Teatre Liceu de





Projecte de cadirat, per Soler i Rovirosa (datat de 1884)

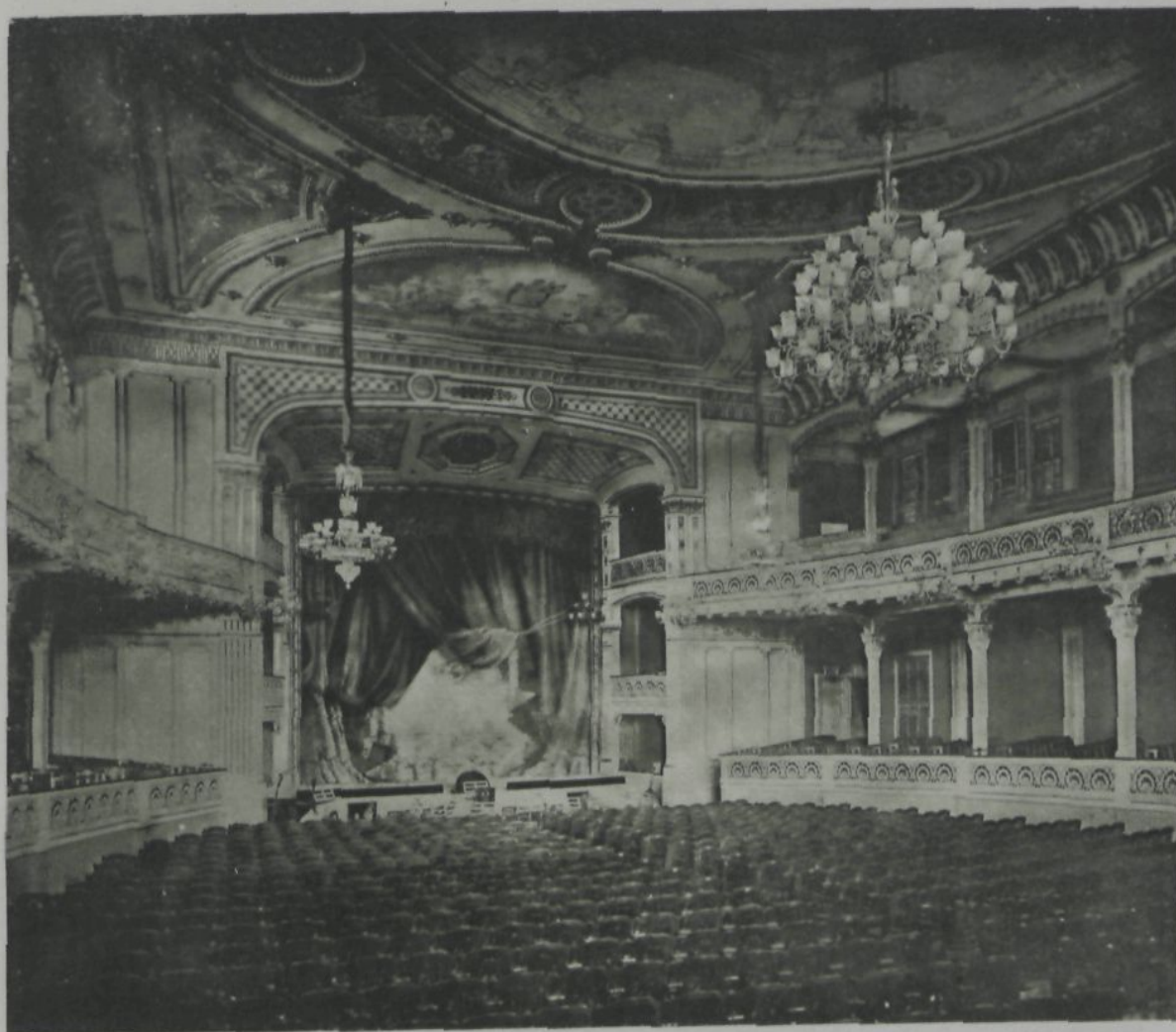
la seva gestió en aquella Meca de l'escenografia<sup>179</sup>. Uns anys abans, en 1893, organitzà a l'Ateneu Barcelonès una exposició dels seus croquis de conjunt, dels seus projectes de telons i dels teatrins, exposició que després repetí en el saló d'exposicions de la primitiva redacció del diari *La Vanguardia*, en la Rambla dels Estudis. En ocasió d'aquestes exposicions el gran escenògraf donà la ja esmentada conferència sobre Escenografia.

En els darrers dies de la vida de Soler i Rovirosa, la moderna escenografia de paper començava a ésser introduïda a la nostra terra<sup>180</sup>. En aplicar el qualificatiu d'innovació a l'escenografia de paper, parlem amb poca justesa, ja que anteriorment havien existit, com ja sabem, les decoracions de cartró i també n'havien existit de paper, les quals els teatralistes castellans anomenaven *transparentes*. Aquests *transparentes* sembla que eren uns retallats que es recobrien d'un paper més prim i eren colorits amb menys gruix de color, per tal de ressaltar lluminosament quan, seguint certes conveniències de l'espectacle, s'encenia llum al seu darrera<sup>181</sup>.

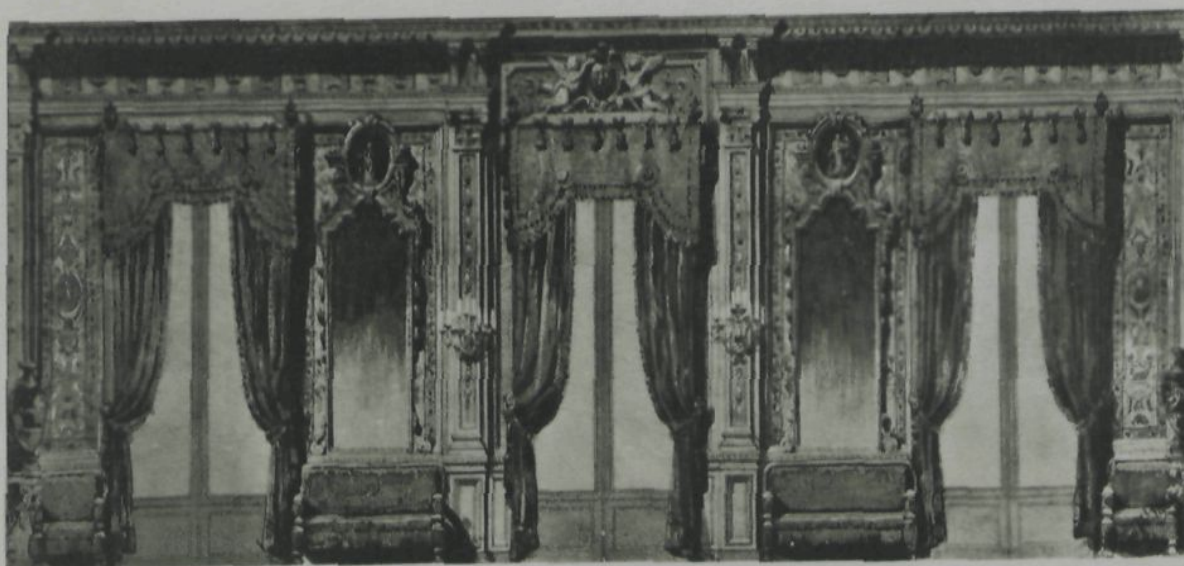
Sembla que l'escenografia de paper és encara més antiga i que ja en els segles XVIII i XVII, si no abans, era practicada en terres d'Itàlia. De totes maneres, és probable que tant a Itàlia com en altres terres on aquest procediment fou aplicat abans del segle XIX, ho fou a precari, en teatres de poca importància o per a espectacles de curt nombre de representacions, si no d'una sola representació. Fins a les acaballes del segle XIX, doncs, no s'imposà desvergonyidament a la majoria, per no dir a tots els grans i petits teatres; de tal manera s'ha generalitzat avui dia l'escenografia de paper, que l'escenògraf que no s'hi avé es troba obligat a renunciar al seu art<sup>182</sup>.

Soler i Rovirosa, que preveia les misèries del decorat de paper, que havia aconseguit una posició social prou ampla per a rebutjar-lo, no volgué mai usar aquest miserable





IV. Interior del pati del *Teatro Lírico*, projecte de Soler i Rovirosa



Sala de descans del *Teatro Lírico*, vista parcial: projecte de Soler i Rovirosa



subjectil; ans al contrari, cuidà de contrarrestar-ne els avenços bo i repudiant sempre, bo i rebutjant totes les proposicions de pintar sobre paper, per ventatjoses que fossin. I aquest rebuig fou mantingut constantment amb altiva amargor. En aquell final de segle tan abjecte, tan farcit d'humiliacions i desenganys, tan dolorós per a un esperit noble i cultivat com el de Soler i Rovirosa, l'aparició de l'escenografia de paper degué ésser per a ell un dels grossos motius de desolació i de precipitada senectut. Soler i Rovirosa degué preveure per a l'escenografia de paper la inferioritat qualitativa que en derivaria, i, de retop, la inferioritat artística: quan un art es degrada des del punt de vista tècnic, no triga gaire a degradar-se des de tots els altres punts de vista.

Pocs mesos abans d'allitar-se per a morir, el gran artista encara era fort i actiu: el seu cervell fou lúcid fins al darrer moment; però ben abans d'allitar-se, el bon humor de Soler anava perdent el que tenia de faceciós per a devenir un bon humor lleument matissat d'amargor, un humor més colorit de sarcasme que el seu humor optimista d'antany: massa gent i masses coses que ell havia considerat vives i animades del buf diví, se li havien tornat, com l'escenografia, coses i gent de paper.

Uns anys abans de morir, en 1893, en la seva conferència donada a l'Ateneu Barcelonès, en acabar de parlar de l'escenografia estrangera i en començar a parlar de la barcelonina, deia: «He reservado para el fin a mi querida Barcelona, empezando por decir con



Reproducció del cartell de l'estrena, a l'Havana, en 1880, de la comèdia de màgia *La Redoma Encantada*, escenografiada per Soler i Rovirosa



L A V I D A I L ' O B R A D E F . S O L E R I R O V I R O S A

*el historiador anglès Goldsmith al escribir la sangrienta historia de su país: «¡Inglaterra, a pesar de todas tus faltas, aún te amo!» És el gran barceloní que parla: aquest és el mateix llenguatge, el mateix amor desconhortat de Maragall, quan diu:*

*Tal com ets, tal te vull, ciutat mala:  
és com un mal donat de tu s'exhala:  
que ets vana i coquina i traidora i grollera,  
que ens fa abaixâ el rostre  
Barcelona! i amb tos pecats, nostra! nostra!  
Barcelona nostra! la gran encisera!*



BARCELONA. LIT. DE PALOZIS, DIPUTACION, 421.

**COSTUMBRES DE TEATRO. LA PATA DE CABRA.**

**N.º 850.**



V. Auca de figurins de Soler i Rovirosa, impresa en colors



## VI. L'ART

L'obra de Soler i Rovirosa és quantitativament enorme. El gran escenògraf produí tant perquè era un home extraordinàriament metòdic que sabia ordenar el temps i les energies que li pertanyien, les energies i la capacitat dels seus col·laboradors; era un home que sabia treure partit àdhuc de les coses inertes: era ordenador, coordinador i animador en grau eminent. Però el factor més decisiu en la seva abundant producció era el plaer que prenia en el seu treball, la seva reeixida vocacionalitat escenogràfica. Això li permetia treballar abundantment de gust, amb delectació constant. Afegiu a aquests factors l'èxit ininterromput i tan palpable del seu art, i tindrem explicada la fertilitat de Soler i Rovirosa.

Aquest plaer d'escenògraf vocacional i ben dotat, aquest gust gairebé elisi per al seu treball es trasllua molt bé en contemplar les aquarel·les, més encara en certa manera que en contemplar les decoracions o els teatrins de Soler i Rovirosa. Per a la contemplació i estimació de les decoracions teatrals ens són exigides moltes condicions que col·laboren amb la decoració pròpiament dita i que fan d'ella un element, un sol dels varis factors del nostre encís escenografista: ens cal un allunyament considerable de la decoració, una llum especial, una superposició i juxtaposició d'altres elements escenogràfics; ens cal un escenari *ad hoc* on manifestar la decoració, i una sala d'espectacles particularment agendada per a contemplar aquesta decoració; ens cal el teatre literari, el teatre-edifici i un sens fi d'altres elements insospesables, però que l'escenògraf té *in mente*. Cap d'aquestes difícils i coordinades condicions no pot mancar per a la nostra estimació de la decoració de teatre pròpia. Si tan sols el teatre és buit o és ple de públic; si aquest és entusiasta o



L A V I D A I L ' O B R A D E

no; si la decoració s'exhibeix en dia d'estrena o si ja és coneguda; si l'escenògraf és cèlebre o no ho és, i molts altres elements d'ordre subjectiu: totes són condicions que pesen també sobre el nostre criteri escenografista. Cap d'aquestes condicions no pesa, en canvi, en el nostre criteri, cap d'elles influeix en la nostra delectació artística quan som enfrontats a un projecte de decoració, tant si es tracta d'un projecte de conjunt, com si es tracta d'un projecte de teló curt o bé de teló de fons. Aquestes obres precursors poden ésser estimades i jutjades directament, d'aprop, totes soles, talment i repetidament com s'aprecia una aquarella o un quadret a l'oli destinat a ésser penjat d'una paret. I, en tractar-se d'un pintor sensible i formidablement armat com Soler i Rovirosa, aquesta estimació del projecte de decoració des del punt de vista del quadro de cavallet, esdevé estimació ingènua i absoluta.

Hi ha, certament, alguns d'aquests projectes que tenen més quantitat d'escenografia que de pintura de cavallet: però àdhuc els predominantment escenogràfics es fan estimar com la pintura densa i concentrada que és el quadro de cavallet per relació a la pintura aplicada que és l'escenografia. Això ho deu fer que els projectes escenogràfics de Soler i Rovirosa són realment pintura molt densa i concentrada: hi ha en tals projectes una enorme voluntat de plasticitat; i hi és en la més realista acepció del concepte de realisme. Perquè cal establir que havem de partir de la idea realista que informa l'escenografia del temps de Soler i Rovirosa. Tots els progressos, les contínues adquisicions de l'escenografia del segle XIX, tendien a accentuar el realisme damunt de les taules; i si gairebé sempre aquest realisme derivava cap un perfeccionament de l'il·lusionisme de la corporeïtat i de les qualitats materials, de ço que els francesos anomenen el *trompe-l'œil*, era per raó de la mateixa naturalesa de l'escenografia, que és justament la pintura aplicada a l'il·lusionisme.

Aquest il·lusionisme pot referir-se a la realitat objectivada o bé a l'idealisme més desenfrenat, segons el gènere teatral a escenografiar. En l'escala d'espectaculació que va des de la visió fins al visionarisme, el realisme es va accentuant amb el descens al pla visual, el pla on convergeix el testimoni de tots els sentits, el de l'objectivació primigènia i fonamental; i és en aquest pla, o gravitant-hi, que l'escenografia vuitcentista es manifestava principalment; de tal manera, que en les obres de màgia, i en el drama líric, i en les fantasies teatrals més idealistes, els escenògrafs d'aquell temps feren prodigis d'enginy i de traça per tal de dir de la més realista faisó tot aquell idealisme: és a dir, per tal de fer palpar realment al públic aquelles delicioses irrealitats. Per mitjà del realisme escenogràfic que és el *trompe-l'œil*, els escenògrafs del temps de Soler i Rovirosa podien cabussar el públic en un mar d'ensomnis, d'elísies il·lusions, de meravelles i de tot el que volgueu d'agradosament fantasiós, fer-li experimentar fisiològicament un vast repertori d'anhels extraterrenals. Soler i Rovirosa sabia la manera més realista de transportar el seu públic al Cel, al Sol, al fons del mar, a l'Olimp, a l'Infern, a Xauxa. El concepte idealista no era aleshores el nihilisme dels surrealistes que avui dia forcejen per a *evadir-se* i que creuen que l'Evasió, així, amb majúscula, és quelcom de més subs-



tancios que l'evasió amb minúscula, no: aquell idealisme era l'idealisme musulmà, l'anhel d'un goig intens per al cos, el daler d'un acreixement, multiplicació i refinament del plaer dels sentits. Aquest concepte de l'existència ideal és així mateix expressat per l'art religiós d'aquell temps. És que es tractava d'una existència ideal, no pas d'una inexistència, d'una evasió. I es tractava també d'un ideal de debò — res d'ideal simbòlic ni d'ideal metafísic, ni d'ideal hipotètic, sinó un ideal palpable — si es pot dir així: es tractava, sense paradoxa, d'un ideal real, d'un ideal realitzable, no pas massa quimèric.

Tal era l'esperit del temps, darrer avatar del Romanticisme. L'escenografia reflexava aquests sentiments. Si per atzar l'espiritualitat dels barcelonins hagués estat del tot diferent de l'espiritualitat de tot el restant del món, l'escenografia de Soler i Rovirosa hauria manifestat segurament el mateix o semblant realisme que li coneixem, perquè, format a l'escola realista dels escenògrafs francesos, que eren els millors, i educat a la francesa, el nostre gran escenògraf s'havia d'afrancesar per força. Era tan profund el realisme de Soler i tan de bona mena, que tot i haver trobat la més feliç manera d'adaptar-lo a l'escenografia de les obres de màgia i a desgrat de tenir en el teatre de màgia el major i més gloriós suport, ell, l'artista, repudiava aquest teatre, el considerava, junt amb la seva escenografia, com un xarlatanisme artístic<sup>183</sup>.

En parlar, en la conferència de l'Ateneu, del que representaven els seus mestres, ve a dir que principalment els seus dos immediats instructors, Cambon i Thierry, arribaven a una síntesi realista, perquè el talent de l'un complementava el de l'altre; així ambdós pogueren sobrepujar els escenògrafs del Romanticisme i imposar-se als anglesos que volien modernitzar-se encara més<sup>184</sup>.

El sentiment realista i directament objectiu de l'escenografia el revela també Soler i Rovirosa en aquest altre paràgraf de la susdita conferència: «*La base del estudio del pintor escenógrafo ha de ser el de la arquitectura (i subratlla els mots la arquitectura); y tanto es así, que varios arquitectos de talento he conocido y conozco que hubieran sido excelentes pintores escenógrafos, con sólo quererlo ser.*» Ja hem vist que ell es complaïa a projectar obres d'arquitectura. Recordem també amb quin delit s'afanyava a dibuixar i a pintar tot el que queia sota els seus ulls, sempre que els treballs del taller li deixaven lleure, i com es complaïa a subjectar-se directament i estrictament al model; recordem que no podia sofrir que els escenògrafs, particularment els seus deixebles, estudiessin el natural amb el partit-pres de l'escenografia. Demés, cal saber i entendre que Soler i Rovirosa preava altament les qualitats materials de les coses i sabia prou bé que en aquesta apreciació radicava un dels principals valors, la gran força penetrant de la pintura; sabia que la dicció de les qualitats materials dels objectes era el factor de diferenciació de la pintura entre totes les arts i senyaladament entre les arts plàstiques, el dibuix entre elles. Aquesta entenimentació de les qualitats fou el gran do de pintor que li donà preeminència àdhuc entre molts mestres de la pintura de cavallet.

Però, com dèiem en el capítol anterior, els més reeixits dels seus telons i decoracions estan tan bé de dibuix i de color, són tan rics de qualitats materials, tan ajustats,



tan ben establerts de perspectiva i contrastos, són tan ben compostos i estudiats, tan acabats, i, pel damunt de tot, són tan ben concebuts, que no hi ha en el seu temps cap pintor de gènere que en l'aquarella el superi. Les dues decoracions que representen un gabinet de física, un laboratori o un estudi, i una de les quals reproduïm en color, tenen una força reveladora de realitat, d'essències de les coses, semblant a la que posseeixen les taules i teles dels grans mestres intimistes de l'Holanda siscentista. ¡Quina meravella són aquestes dues decoracions i tantes altres que representen arquitectures i paisatges! Ja no es pot parlar d'art aplicat en aquests exemplars sobressortints, sinó d'art pur<sup>185</sup>. L'art aplicat és, en tot cas, el de les decoracions ampliades, ja llestes, i fins col·locades en l'escenari i il·luminades amb els jocs de llums que han de col·laborar amb el pintor. És sorprenent el cas del pintor escenògraf que aconsegueix una tan profunda veritat en el seu art realista. Per molta que sigui la traça, per molt que sigui el talent escenogràfic d'un pintor, no se'n pot pas esperar una força d'expressió tan gran, tan punyent. En el cas de Soler i Rovirosa, repetim-ho, l'expressió artística gairebé ateny la subtilitat i la profunditat dels grans mestres holandesos del segle XVII.

Ara bé: aquells mestres, com la quasi totalitat dels pintors de cavallet, la totalitat dels pintors realistes, aconsegueixen les susdites meravelles de realisme gràcies al constant escorcollament del model: ens diuen l'essència de l'objecte artístic gràcies a la immobilitat constant que aquest vol conservar davant l'avidesa escrutadora de l'artista. En el pintor escenògraf no passen les coses de la mateixa manera, sinó molt diferentment. La pintura escenogràfica és en la seva major part pintura feta de memòria. El pintor se serveix certament de records, de notes i apunts, de fotografies i altres documents gràfics, tots els quals són només lleus punts de recolzament per a l'obra compromesa i de grans dimensions que esdevindrà la decoració teatral, aquella pintura que ha de tenir una tan gran força realística que pugui servir de camp d'operacions, de marc i de fons a personatges vius, gent de carn i ossos, dotada de moviments, i passions, i verb més vius i violents que en la vida corrent. Rarament aquells documents gràfics coincidiran en llums, en perspectiva, en ordenació, etc., amb la composició que l'escenògraf ha ideat per al seu teló o la seva decoració, i si per atzar un d'aquells recordatoris coincideix, els altres no. Cal, doncs, que l'escenògraf compongui i construeixi de cap i de nou, inventi, la decoració; cal que l'ordini, que li doni unitat i vida inèdites, que en la decoració no es vegi coordinació de retalls, sinó homogeneïtat eixerida, ingènua i natural, com la tenen tots els paisatges, àdhuc les arquitectures voltades de paisatge i fins les arquitectures totes soles i els interiors quan han estat arquitectures i paisatges intervinguts per moltes generacions seguides. Això tots els grans mestres de l'escenografia ho aconsegueixen; però jo no sé d'un sol que en fer els projectes definitius hagi sabut afegir-hi per escriure aquella valor profundíssima de bona pintura de cavallet, valoració que ja no s'atura a la superfície dels objectes, que no s'accontenta de dir-ne amb verisme admirable el seu fenomenisme, sinó que ens en dona l'objectivació furgadora, reveladora, potser, de les valors noumèniques — per dir-ho d'alguna manera — de l'objecte representat.





VI. Monument a Soler i Rovirosa, obra de l'escultor Frederic Marés





Estàtua que remata el monument a Soler i Rovirosa, obra de l'escultor Frederic Marés

Aquesta virtut de profunda expressió que posa l'exercici de les Belles Arts pures al cim de les activitats humanes, aquest do, Soler i Rovirosa el tenia molt despert i actiu. Això era el que li proporcionava aquella eufòria irradiadora i encomanadissa; això era el que li proporcionava un treballar feliç i, en conseqüència, una creixent conquesta d'aquelles regions del superconscient que semblen orejades per la revelació. Ja no és el verisme prodigiós, la rara facultat de produir el *trompe-l'œil*, ço que us entusiasma en l'art de Soler i Rovirosa, sinó la virtut sobrehumana de mostrar-vos, de fer-vos palpar i experimentar que les coses del món exterior, les bones, les mediocres i àdhuc les més detestables són, quan la gràcia divina de l'art les toca, enciseres i admirables coses. Soler i Rovirosa és de la bona teia dels grans pintors realistes que saben anar al cor de les coses i aconduir-hi l'altra gent que tota sola mai n'hauria trobat el camí.

Soler i Rovirosa treballà enormement per tal d'aconseguir la prodigiosa educació de la memòria que pressuposa l'incontable repertori escenogràfic que els seus biògrafs han arribat a inventariar. Poc sabien, potser, aquells biògrafs, que el catàleg d'obres del gran escenògraf que havien arribat a formar i que els meravellava pel que era quantiós, després de meravellar-se'n per la qualitat, era només una part de la producció de Soler i Rovirosa. Les nostres recerques ens han permès afegir moltes altres escenificacions a les ja divulgades, i encara donar detalls fins ara inèdits referents a les obres conegudes. Així i tot,



no creiem pas encara complet el catàleg en qüestió. Amb penes i treballs, els futurs historiadors de l'art de Soler i Rovirosa, o de l'escenografia catalana, trobaran probablement notícia d'altres decorats eixits del taller d'aquest pintor inigualat. Aleshores encara caldria comptar amb el treball preparatori, molt més quantiós i sempre més escampat que la pròpia escenografia, treball sovint molt més valuós que les mateixes decoracions de l'escenari dels teatres<sup>186</sup>.

Aquesta gran quantitat de treball preparatori fou el principal factor material de les meravelles escenogràfiques de Soler i Rovirosa i també de les meravelles més emocionants dels seus projectes definitius. Aquests milers de dibuixos i aquarelles foren el gran exercici de mnemotècnia que armà tan potentament l'artista per a dir-ho tot en profunditat. Però a mida que Soler anava conquistant la terra de promissió artística, també anava coneixent-se ell mateix: les seves possibilitats i limitacions; ço que li permeté d'especular sobre una matèria perfectament delimitada, explotar-la màximament i evitar d'extravagar, de perdre el temps i les energies en divagacions inoperants. I entre les possibilitats que es descobrí, la majoria de les quals serien d'ordre psíquic, i per tant només presumibles, hi hagué la del colorisme. En temps de l'aprenentatge de Soler i Rovirosa, la paleta dels pintors escenògrafs era relativament pobra i molt convencional, inclús entre els escenògrafs de París, la seu de la pintura, del colorisme i de l'escenografia. Però també, degut a aquesta preeminència de les arts de la pintura, París havia reaccionat contra el colorisme pobre i convencional de l'escenografia de mitjans del segle XIX, i havia enriquit el color en el sentit de donar, pel colorisme, una major intensitat al realisme verista de l'art escenogràfic. Soler i Rovirosa, Francesc Pla i Joan Ballester aportaren a l'escenografia catalana aquest revifament colorístic que els francesos contagiaren afortunadament al món artístic; i amb això i llur talent natural, Soler i aquells dos col·laboradors arribaren a iniciar l'escola catalana d'escenografia, que fou la que donà la pauta a tota l'escenografia espanyola<sup>187</sup>.

El color és l'ànima de la pintura, el mateix en la pintura de cavallet que en l'escenogràfica. Quan Soler estudiava en el taller de Cambon, les qüestions colorístiques començaven a apassionar el món artístic parisenc; i quan Soler començava a adquirir celebritat a Barcelona, l'Impressionisme esclatava revolucionàriament i imposava poc a poc una nova concepció del color que havia d'intensificar la pintura en proporcionar-li els mitjans d'expressar, ultra la forma, les vàries qualitats materials de la forma: la diafanitat, la lluminositat, les transparències, la flonjor, la duresa, la morbidesa, l'aspresa i d'altres incontables. Soler veia i desitjava trobar la manera d'aplicar a la pintura escenogràfica les precioses troballes de la moderna pintura pura, i ho deixava explícitament confessat en les seves notes manuscrites<sup>188</sup>.

Soler i Rovirosa aconseguí, doncs, un color més expressiu que cap altre escenògraf contemporani seu<sup>189</sup>. Hi havia en els teatrins de Soler i Rovirosa una gràcia una mica femenina, oportunament femenina, que, al moment necessari, no perjudicava la masculinitat. És així com en moltes decoracions d'escenes feréstegues, escenes de força o bé de grans



accents autoritaris, l'obligada desaparició d'aquell matís de feminitat no implica la deserció de la gràcia. Pintura graciosa de ruïnes indiciblement patètiques, de fortalises adustes, d'imponents i aclaparadors paisatges dantescos, escenes de desolació, pintura de paisatges apocalíptics, d'arquitectures superbes, d'interiors severs, de conjunts monumentals, de pintorescos carrers i places — arreu la gràcia col·laborant amb tots els demés factors de l'expressió artística, àdhuc amb els que a simple vista semblen més contraposats a la gràcia: gràcia en la dicció de la brutalitat, gràcia en l'expressió de l'aclaparador, gràcia en l'escenificació de ço terrorífic — i així per l'estil, sense que mai la gràcia arribi a atenuar l'expressió d'aquests factors artístics d'emotivitat masclé, ans al contrari, contribuint, per mitjà d'una indefinible alquímia de la subtilitat, a l'enrobustiment d'aquests factors. En això Soler s'assemblava al gran il·lustrador francès Gustau Doré, el qual devia admirar el mateix com il·lustrador que com a pintor.

No cal dir ara si en les escenificacions predominantment gracioses la gràcia innata de l'art de Soler trobava manera de saturar-ho tot. Com que la major part de les vegades, particularment a partir de la maduresa de l'artista, les seves millors escenificacions eren les del Teatre Liceu, escenificacions d'òpera i de drama líric, Soler i Rovirosa podia esplaïar-se en un lirisme pictòric que venia a ésser la flor i nata del Romanticisme solat després de tants anys de repòs, aquell pòsit de Romanticisme que és el millor bocí idealista de l'escola, romàs i acceptat universalment com un valor adquirit per les escoles realistes com un mode d'expressió lírica. Soler i Rovirosa, que era tan realista com líric — i això sense paradoxa ni contradicció, perquè el realisme pot aconseguir accents de lirisme per la simple raó que, des del punt de vista psicològic, el realisme viu comprèn i elabora el mateix els estats d'esperit espectaculars que els més treballats estats d'esperit afectius —, Soler i Rovirosa, doncs, que sentia líricament tant com realísticament, sabia entrar en l'esperit de les grans obres del teatre líric i col·laborar-hi sense que l'escenògraf i el músic fossin dues individualitats, sinó continuant essent una sola, el músic sol, però ara més expressiu, perquè a la dicció del cant i de l'orquestra, s'afegia l'escenografia cristallitzant l'ambient on les harmonies musicals es desenrotllaven. En aquells dies en que tan poc s'havia especulat sobre l'esperit de l'escenografia, en que totes les activitats eren reportades a aconseguir la més concreta expressió verista, en que el mateix per al drama líric, per a la tragèdia clàssica o per a la *gatada*, no hi havia sinó un sol gènere escenogràfic, el gènere simplistament realista, Soler i Rovirosa havia aconseguit miracles d'adaptació d'aquest gènere escenogràfic màximament concret al teatre més líric i, de vegades, més abstracte: Soler havia sabut deliciosament adaptar-se al teatre de Mozart i de Wagner, sense desfer ni deixatar el seu realisme d'alta escola i sense malmetre l'espiritualitat d'aquells lírics arravatats<sup>100</sup>.

Si en la dicció d'aquest lirisme realista Soler es quedava alguna vegada curt, era perquè tot i ésser el primer colorista del seu temps no havia encara especulat prou amb el color, no havia intentat exaltar certes situacions colorístiques necessitades d'exaltació; potser perquè es refiava d'aconseguir els efectes d'exaltació per mitjà de les llums. De



totes maneres, és probable que si hagués aplicat, enc que hagués estat a l'engròs, el divisionisme dels Impressionistes, aquesta juxtaposició de tons i per torna el reforçament de les llums, s'hauria trobat apte per a pintar les situacions colorístiques més subtils o exaltades. Això ho hauria pogut aplicar particularment a l'escenografia de temes d'aire lliure, per a la qual estava naturalment dotat; li hauria permès d'airejar més aquelles escenificacions, de matisar més els verds i de donar una major transparència a les ombres, ço que en escenografia és importantíssim. No obstant, ni Soler ni els seus successors més ardits en els problemes del color no ho han encara posat en pràctica.

Soler i Rovirosa, ja ho diguérem en el capítol III, *comprenia*: era un esperit altament o profundament comprensiu. Comprenia els homes, les coses, el món, la vida. No direm que el món no tenia secrets per a ell; però sí direm que no en tenia tants per a ell com en tenia pel comú dels mortals. Soler era artista en la màxima accepció del mot. I com que era artista escenògraf i a aquesta espècie d'artistes se li exigeixen molts i diversos coneixements, Soler comprenia el mateix el món objectivat on es mouen els personatges teatrals o socials que el món on voleien i respiren els afectes: sentia la música més que qualsevulla de les arts literàries; era més sensible al lirisme musical que al lirisme literari<sup>191</sup>.

És probable que una altra espècie escenogràfica hauria pogut convenir millor al drama líric. És gairebé segur que l'escenografia realista, que tan bé s'acorda amb la comèdia, amb la facècia, amb la majoria dels drames moderns, no convé tant al drama líric; i per aquesta raó, encara que l'escenografia més líricament concebuda per Soler i Rovirosa conjugui bé amb les òperes de Glück i de Mozart, amb el drama líric de Wagner i de Strauss, es gairebé segur que l'escenografia del teatre musical pot ésser encara més idònia amb ell.

Sobre escenografia s'ha especulat molt d'ençà que Soler i Rovirosa morí. Potser fins se n'ha parlat massa, i, al nostre entendre, quasi sempre amb greu desorientació. Perquè és el cas que a pretext de renovació només s'ha parlat de *renovació* escenogràfica com d'una necessitat apremiant i des d'un punt de vista genèric. Al nostre entendre, aquesta actitud de renovació *per se* és absurda, no solament perquè no convé a tots els gèneres teatrals, sinó perquè als que convé els convé d'una particular diversa manera.

El gran escenògraf anglès Gordon Craig introduí un gènere escenogràfic extraordinàriament simplificat i esquemàtic, el qual convenia molt bé a la tragèdia i al drama líric. Però vingueren els escenògrafs arrivistes, els *snobs*, tot un ambient de defici *snob* que exigia novetats, i succeí que el principi de Gordon Craig fou exagerat i aplicat sense to ni so a tots els gèneres. La simplificació del subtil innovador anglès fou de pressa copçada pels escenògrafs mandrosos o ineptes en ço que tenia o aparentava tenir de fàcil i de poc elaborada. Amb un programa tan senzill tothom se sentia escenògraf; el nostre planeta s'omplí d'escenògrafs *innovadors* i els escenaris, ajudant-hi la pintura sobre paper, s'ompliren d'escenografia innovadora. Quan estaven en alça les tendències cubistes, aquesta escenografia indigent s'anomenava escenografia cubista; quan es posà de moda l'art negre,



l'escenografia indigent s'anomenava escenografia picassiana; quan les escorrialles de la pseudo estètica innovadora del començament de segle divagaren sobre altres principis extravagants: futurisme, maquinisme, purisme, dadaïsme, surrealisme, etc., l'escenografia indigent fou considerada *escenografia futurista, maquinista, purista, dadaïsta, surrealista, etcètera, etc., etc.* Una mateixa indigència serví per a múltiples nicieses. I a conseqüència de tanta niciesa la pintura escenogràfica es troba avui dia en la major indigència. No és pas que tots els escenògrafs hagin degenerat, sinó que els millors han hagut d'anar sucumbint en la desigual batalla que els escenògrafs arrivistes els proposaven. Perquè aquests, ultra oferir als empresaris l'escenografia *snoob* que reclamava un públic *snoob*, oferien també la rebaixa de preus que comportava aquell art fàcil. Contra els preus dels escenògrafs anomenats d'avantguarda no podien competir els escenògrafs realistes que ja havien fet un gran sacrifici en abandonar el subjectil de tela pel de paper. L'art d'aquests escenògrafs era massa complex i difícil: demanava massa estudi, massa preparació, massa recerca, massa traça, massa temps.

L'escenografia realista no defuig la renovació si és condicionada; i el mateix Soler i Rovirosa l'esperava en aquella fi del segle XIX, quan ningú encara no parlava de renovació i justament quan tothom parlava de les innovacions que Soler i Rovirosa havia aportat a l'art escenogràfic. Així i tot, Soler i Rovirosa no estava content: reconeixia que els nostres escenògrafs són dels millors — millors àdhuc que els alemanys i els anglesos —, però es *neguitejava* perquè la nostra escenografia, el nostre Teatre Liceu, eren *davançats* per les grans escenes europees<sup>192</sup>. Ell hauria segurament acceptat el principi de Gordon Craig i l'hauria aplicat millor que ningú, l'hauria sabut desenrotllar més adequadament del que ho han fet la majoria dels escenògrafs moderns. Aquest principi és el de la supeditació de l'escenografia a l'acció dramàtica; al drama intern (per dir-ho d'alguna manera subjectivista) tant com al drama extern, als personatges damunt les taules<sup>193</sup>.

L'alta tragèdia i el drama líric, per exemple, són prou importants per si mateixos, i els sentiments que expressen prou delicadament subjectius per a què una excessivament accentuada concreció escenogràfica no risqui de deformar l'una i els altres. En l'alta tragèdia, i més encara en el drama líric dels grans compositors, els sentiments que s'hi expressen van massa directament de l'autor a l'espectador-auditor per a què l'escenògraf no risqui d'interposar-s'hi indiscretament en voler precisar la forma exterior del drama líric o de la tragèdia. Són tan forts i subtils els sentiments que expressen aquests dos gèneres teatrals, que bé podrien prescindir del formalisme escènic; tant és així, que per poc que els actors, o l'orquestra, o l'escenificació fluixegin, l'essència del drama líric o de la tragèdia se'n ressent mortalment. Per aquests gèneres calen, doncs, grans actors, *cantants de primera categoria, orquestra impecable, directors experts i sensibles i escenificació adequadíssima*. Altrament, val més llegir-se un mateix la tragèdia, o bé escoltar el drama líric a mans d'una bona orquestra de concerts o en un bon disc fonogràfic.

Per a què en tals casos l'escenificació s'adigui perfectament als dos mencionats gèneres teatrals i fins pugui realçar-los o bé intensificar-los, cal que el decorat no sigui



massa realista; que suggereixi, més aviat que concreti, la idea lírica de l'autor; que més aviat decanti cap a un cert simbolisme i cap a una relativa vaguetat on hi hagi marge per a divagar, per tal que cada espectador interpreti l'escena segons les subtilitats i l'arravatament d'aquells lirismes l'impressionin, i, en fi, que l'emoció directa de l'imprevist supleixi a l'emoció imposada pel pintor realista. Aquests són els principis de Gordon Craig. Per tal de realitzar-los, aquest artista imaginà la següent esquemàtica escenificació: dues fermes en forma de mur, les quals podien ajuntar-se i formar un mur foral, esquema escenogràfic d'un interior qualsevulla: tots els interiors imaginables; o bé separar-se i deixar un pas esquemàtic que podia representar un portal, un carrer, etc. Aquests eren els elements principals i constants, per no dir únics, d'aquesta escenografia. Com elements accessoris, una breu escalinata, un arc aparellat, un arbre pintat i retallat, un teló que representés un celatge o un esquema de paisatge muntanyós o marítim; absència gairebé total de mobles, de telons, de fermes accessoris, de tot altre element tradicionalment escenogràfic, i les dues úniques fermes en forma de muralla sempre acostant-se o separant-se; ara separant-se molt, ara separant-se poc.

No cal dir que en un fons tan simple, pintat sumàriament amb tons discrets o neutres, els actors vestits luxosament i llampant, o luxosament i neutra, o llampantment i amb teles aspres, segons les necessitats de l'obra, havien de ressaltar més que en l'escenografia realista; la mateixa acció dramàtica havia de destacar més i cobrar majors unitat i sintetisme que en la tradicional escenografia, la qual, en sobreposar-se als personatges, en prendre massa importància, llevava importància als vestits, i també als gestos i als sentiments que els vestits enfundaven: la *mise-en-scène* massa concreta, rica i insistent, massa real, devorava una o varies bones facetes de l'acció dramàtica, la qual calia demostrar que passa tant o més que en tal lloc, en tals ànimes.

Això ja ho sentia Soler i Rovirosa quan en la conferència de l'Ateneu deia: «*Gæthe, en sus Entretiens, dice: »En general, las decoraciones deben tener una entonación favorable a los trajes que se mueven en primer término. Si por acaso el decorador pinta un salón rojo, amarillo o de entonación blanca, o bien un jardín verdoso, entonces los actores deben tomar la precaución de evitar iguales tonos en sus trajes, porque si un actor se presenta en un salón rojo con una casaca del mismo color, en muchas ocasiones su torso desaparece o se confunde con el fondo, destacándose con exceso las piernas, si son de color distinto.*» Si bé aquesta pruija de composició colorística escenogràfica no és ben bé la concepció de Gordon Craig, va pel camí d'ésser-ho, i probablement en el moment en què Soler i Rovirosa es feia seva aquella preocupació de Gæthe, el mateix Gordon Craig l'hauria considerada definitiva.

Un cop posat el principi, cal aplicar-lo. I per aplicar el de Gordon Craig a l'escena, cal ductilitzar-lo i diversificarlo segons la complexitat del teatre exigeix. Un principi teatral o escenogràfic és fonamentalment com un principi psicològic, que en aplicar-lo ningú no es pot desentendre de la complexa diversitat de la vida. Reflexe i rèplica de la vida mateixa, el teatre és art de manifestacions diverses i complexes. Així, doncs, si bé



cal admetre en principi que la innovació de Gordon Craig és d'un valor preciós quan l'apliquem a l'alta tragèdia o al drama líric, no és una veritat escenogràfica constant ni absoluta. Tal autor, tal tragèdia, o tal drama líric, admetran l'escenografia realista amb tantes o més probabilitats d'èxit que l'escenografia idealísticament esquematitzada de Gordon Craig. Tal altra tragèdia, tal altre drama líric, seran millor escenificats, més intensament realitzats, amb una escenificació mixta: tals escenes decorades realísticament, tals altres escenes esquemàticament. Així mateix es podrà donar el cas, més rar certament, que l'escenografia esquemàtica convingui total o parcialment a alguna obra de gènere menys elevat, i àdhuc a algun gènere teatral baix, a alguna opereta, a alguna «gatada» o astracanada, a una determinada escena de *revue* o de *variétés*; però la comèdia, el vodevil, el drama de tesi i altres drames de tendències melodramàtiques, particularment el *Grand Guignol*, acceptaran correntment tan bé l'escenografia realista que, en la immensa majoria dels casos, es podrà dir que és la més adequada i la única que convé.

Hauria Soler i Rovirosa admès aquesta forma d'adaptació de l'escenografia moderna? Del que dèiem precedentment es desprèn que Soler hauria admès les dades de Gordon Craig i que les hauria adaptat de faiso oportuna. Partint d'aquells principis craigians, Soler i Rovirosa hauria certament fet prodigis. Però encara és més probable que, ben personalment, sense seguir al peu de la lletra les orientacions de Gordon Craig ni de ningú, en possessió dels nous elements llumínics i d'altres que la ciència moderna li hauria proporcionat, i que nosaltres no sospitem, aquell gran artista hauria creat una nova escola, la qual, però, no s'hauria pas assemblat a la moderna escola escenogràfica russa, ni a la italiana, ni molt menys a la de Martínez Sierra, sinó més aviat a les escoles anglesa i francesa d'avançada, a la del *Théâtre des Arts*, a la del *Vieux Colombier*, ambdues de París, a la del *Théâtre du Marais*, de Brusel·les. Gosariem dir que s'hauria assemblat a la tendència lírica que Oleguer Junyent inicià amb l'òpera de Rabaud *Marouf, savetier du Caire*, estrenada fa pocs anys al Teatre Tívoli.

Les grans aptituds escenogràfiques de Soler i Rovirosa foren posades al servei d'un concepte escenogràfic tan exigent com el que totes plegades sustenten les escoles escenogràfiques d'avui. Soler sentia els mateixos anhels d'intensitat escenogràfica que ací i allà s'exterioritzen en temptatives de sintetisme, de simbolisme, de surrealisme, de decorativisme i d'altres; però, com dèiem abans, els mitjans d'expressió, la tècnica, no eren, en acabar el segle XIX, els sovint massa convencionals de les escoles avançades d'avui dia, sinó la tècnica realista. I bé, doncs, amb aquesta tècnica Soler serví el teatralisme tradicional i el més ambiciós d'ara, que és com si diguéssim que Soler sentia, i en certa manera realitzava, l'escenografia del present (d'aquell seu present) i la del futur (del seu futur). Els grans problemes d'intensitat escenogràfica, Soler els resolía, arrepenjat en la seva traça prodigiosa, per mitjà de la densitat i complexitat escenogràfiques. La multiplicitat de sentiments que vol donar una certa escenografia moderna, Soler i Rovirosa la resolía bo i abocant sobre les taules, no pas una punta d'allusió de cada un d'aquests sentiments, a la manera cubista, sinó l'expressió cabal i total de cada un d'aquests sen-



timents. Quan, per exemple, havia d'escenificar Roma, ens donava la Roma d'un precís moment imperial, amb tot el formiguer de passions particulars, collectives i ancestrals que quilotaren la Ciutat Eterna, que prepararen els daltabaixos de l'evolució romana, que establien, en un mot, el marc polimòrficament sentimental on havia de desenrotllar-se l'acció líricodramàtica imaginada per l'autor de la partitura *Nerone*. L'escenari del Teatre Liceu devenia aleshores immens; Soler i Rovirosa hi combinava grans i petites fermes, rampes, telons, llums, encreuaments de fermes, estratagemes de perspectiva i composició, trucs de color, etc.; i ens donava un panorama material i anímic d'aquella Roma que Neron trobà construïda de maó i que volia refer de marbre; ens donà l'escenari ben saturat del romanisme — potser gens autèntic, però en aquells moments l'únic romanisme — on havien de fer ben adequadament la bullida les passions romanes imaginades i musicades per Rubinstein. Aquelles escenificacions tan denses i complexes, on no se sabia si admirar més la sensibilitat que el talent de l'escenògraf, perquè tot plegat us meravellava i no en podíeu destriar els múltiples components, no eren pas el tipus de l'escenografia que podríem qualificar d'*intensa*, per oposició a la més superficial o més limitadament verista de la comèdia, de l'opereta o de les obres de màgia; quan calia, Soler sabia, no obstant, condensar el seu lirisme escenogràfic en fórmules simplificades, més acostades al *sinetisme modern*. Però en tals casos la tradició realista pesava tant, que avui dia que els nostres ulls estan avesats a les exagerades simplificacions de l'escenografia derivada de la fórmula de Gordon Craig, aquelles simplificacions de Soler i Rovirosa ens semblarien poc simples, i, en conseqüència, el sinetisme recercat en elles poc intens. En això som més aviat nosaltres qui estaríem equivocats, no pas Soler i Rovirosa. Perquè en la simplicitat sintètica de l'escenografia avantguardista que deriva de la fórmula craigiana, sovint la intensitat, el sinetisme, els hi posem nosaltres: és una intenció que suposem a l'escenògraf i que aquest ja preestableix en la nostra imaginació abans de començar el seu treball. L'escenògraf modern, el d'avançada, confia molt en els efectes de la propaganda convencionalista que la premsa, els llibres i els comentaris reportats i reportats hauran produït en l'esperit del públic ciutadà. Prou sap que a aquest públic ell, l'escenògraf, li dóna molt poca cosa. I si bé quasi sempre l'escenògraf d'avançada posa com artista genial, aquesta posa és un de tants valors convencionals de la seva escenografia. Ell està més que convençut de que ni ell ni el seu art no tenen res de genial, i que el públic sap que en ell ni en la seva obra no hi ha res de genial, però que cal posar com a principi en aquest joc de convencions la ficció del geni escenogràfic si l'esperit d'investigació vol anar fins al capdavant de l'experiència artística. Es tracta d'un contracte tàcit entre el públic que va a ésser sorprès i l'escenògraf posat a sorprendedor.

Si Soler i Rovirosa hagués viscut fins als nostres dies, probablement hauria intensificat o provat de intensificar certs moments de l'escenografia lírica segons les dades craigianes, però és gairebé segur que no hauria caigut en simbolismes exagerats, i molt menys degenerat cap a fórmules cubistes o surrealistes. És probable que hauria practicat l'aplicació oportuna, no pas sistemàtica, de la troballa craigiana, sense moure's del realisme;



sobretot sense recórrer al cabotinisme, modernament molt utilitzat, de la reestilització més o menys decorativa de les dades realístiques.

Cal dir però que Soler i Rovirosa no sembla pas haver establert un judici teatral com aquella *psicòstasis* que els escultors gòtics solien representar al portal de les catedrals: a la dreta, les ànimes bones, o de pes, les obres teatrals destinades a la glòria de l'escenografia lírica o sintètica; a l'esquerra les ànimes, les peces dolentes, condemnades a l'infern de l'escenografia superficialment realista. Res d'això. Soler tenia prou gust i prou cultura per a saber apreciar el talent literari o musical; però, en arribar el moment d'escenografiar, ell no jutjava pas les obres teatrals per llur vàlua literària o musical, ni les jutjava tampoc amb les seves personals predileccions literàries o musicals, sinó que les apreciava segons la llur força escenogràfica; i les jutjava amb el seu personal gust i la seva passió escenografistes. El teatre d'Ibsen, el de Benavente, el de Puig i Ferreter, el de Carles Soldevila, per exemple, no haurien commogut gens l'escenògraf Soler i Rovirosa; el de Sardou, el de Guimerà, el de *Pitarra*, el de Shakespeare, el teatre musical, el melodrama, aquests tipus teatrals sí que el commovien; l'hauria commogut, així mateix, el *Grand Guignol*; i el teatre de màgia l'engrescava, si bé no l'entusiasmava: el considerava un gènere baix, una *paparrucha*. Però observem que aquest desmenjament, aquest judici sever no els aplicava Soler a la literatura ni a les idees, sinó a l'escenografia. És per aquestes raons que de vegades produí escenificacions formidables, molt impressionants i belles, àdhuc ben intenses i sintètiques, en el teatre de màgia i en dramots i melodrames, com és el cas de *El Heredero de Belvedere*.

Soler i Rovirosa planava sobre el teatre amb esperit purament escenografista: amb una obra a escenografiar als dits, fos simplement literària, fos musical, fos bona o fos dolenta, copçava millor que ningú la síntesi definitiva, el que havia d'ésser la representació d'aquella obra. El nostre escenògraf veia panoràmicament en el temps i en l'espai tot l'efecte teatral que es podia treure de tal obra, i veia i sabia la manera de realitzar-la amb èxit segur: era com un demiürg del teatre i totes les coses d'aquest petit cosmos estaven en la seva pensa i en la seva mà poderoses. Tenia el cop d'ull i el talent per a concebir les escenificacions, i tot al seu voltant tenia l'organització tècnica que li permetia ordenar-les i portar-les a bona fi. En el teatre era totpoderós; feia i desfeia perquè, un cop l'autor havia entregat l'obra a l'empresa, ell sabia tot el que calia a l'èxit literari o musical de l'obra; ell sabia el que havia d'assegurar l'èxit de crítica i de públic; ho sabia, des d'aquell moment, millor que l'autor, millor que l'empresari, millor que la crítica i millor que el públic. I tot això no ho sabia pas per simple instint, sinó a consciència, amb l'aplom de l'artista complet, de l'artista assaciadament expert. Soler sabia que ho sabia. Si ens en poguéssim quedar cap dubte, els seus escrits, enc que escassos, ens ho confirmarien irrevocablement. I el gran Soler encara hauria fet més si hagués viscut més anys; perquè la seva obra és de perfecció ascendent i el seu esperit se'ns insinua sovint renovador i emprenedor sense defallences. Davant de la transformació escenografista dels nostres temps, el nostre artista hauria reaccionat amb esperit inventor.



## LA VIDA I L'OBRA DE F. SOLER I ROVIROSA

Però havem de jutjar Soler i Rovirosa tant per allò que pogué fer o insinuà, com per allò que realitzà plenament, amb tot el temperament i amb l'empenta de tot el seu passat. Des d'aquest punt de vista, l'obra escenogràfica del mestre ha d'ésser qualificada de realista. Soler i Rovirosa és un mestre de l'escenografia realista, al qual gairebé podem considerar genial. En el futur de l'escenografia, quan la influència de Gordon Craig i de les escoles innovadores que en pervingueren serà liquidada i els guanys ben garbellats de les modernes tendències seran valors adquirits, l'escenografia realista recobrarà, si bé no tota la importància perduda, una bona part: el realisme serà, probablement, reutilitzat amb èxit en determinades situacions escenogràfiques, en tal o qual gènere teatral. Aleshores l'obra de Soler i Rovirosa, tal com s'ha pogut conservar en teatrins, projectes definitius, projectes tantejants, avantprojectes i esbossos, prendrà per a sempre més un gran relleu; serà estudiada i analitzada, serà sospesada i considerada en tot el seu valor; serà un exemple eficacíssim per als escenògrafs futurs, serà un exemple clàssic com per als pintors de cavallet ho són els mestres dels museus. Entretant, mentre esperem dels professionals de l'escenografia aquesta revalorització, l'obra de Soler i Rovirosa serà una deu de delectacions per altra mena de bons *connaisseurs*.



## VII. L'OBRA

Sense pretendre enregistrar tota la producció escenogràfica de Soler i Rovirosa, i potser alguna vegada citant amb dos noms diferents o semblants una sola obra, intentarem ara fer la recensió dels decorats pintats pel gran escenògraf. Les notícies que havem pogut recollir, adés verbalment, adés escrites, són molt poc explícites: no se'ns diu si el decorat de tal drama, de tal òpera o de tal ballet escenografiat durant la primera època de Soler i Rovirosa, ho fou completament de mà d'ell o en col·laboració; quan se'ns diu que Soler i Rovirosa pintà part del decorat de l'obra tal o qual, rarament se'ns assabenta de quin dels actes o escenes fou l'escenografiat pel mestre. No som tampoc assabentats del detall dels repertoris que Soler pintà pels teatres de fora, ni tan sols dels repertoris d'ús corrent fets per a teatres barcelonins. No se'ns diu res dels figurins. No sabem què s'ha fet d'aquests repertoris retrets i alabats per cronistes, crítics i historiadors. Tampoc no tenim notícia dels centenars de dibuixos fets del natural pel nostre biografiat. No sabem on paren la majoria dels seus teatrins<sup>104</sup>. Com si Soler i Rovirosa fos un artista del segle x o de la cort dels reis azteques, es coneix relativament poc de la seva obra preparatòria, molt menys de la seva obra definitiva, i gairebé res del seu col·loqui estètic amb la realitat<sup>105</sup>.

Cal advertir també, que aquest catàleg de les obres de Soler i Rovirosa que donem a continuació, no ha estat possible establir-lo per rigorós ordre cronològic, perquè la majoria de les obres que l'integren no són datades ni hi ha indicis de la llur cronologia. Així, doncs, suplirem l'ordre cronològic per un ordre alfabètic. És per totes aquestes raons que l'inventari de l'obra de Soler i Rovirosa, que ara anem a establir, serà per força



## LA VIDA I L'OBRA DE F. SOLER I ROVIROSA

un inventari defectuós. D'aquesta precarietat, ara com ara invencible, demanem excuses als llegidors d'aquest llibre, i per tal d'aconseguir llur benevolença gosarem dir-los-hi que, si bé és un inventari incomplet, també és el més complet que s'hagi format fins a la data.

Abans d'acabar aquestes ratlles precatològals, volem advertir als nostres lectors que la ciutat de l'estrena de les obres escenografiades per Soler i Rovirosa se sobreentén que és Barcelona, perquè és per als teatres de la nostra ciutat que el mestre treballà gairebé exclusivament. Així és que, per tal de no repetir enujosament el nom de Barcelona, el suprimim i el deixem sobreentès. Els decorats que, per excepció, Soler i Rovirosa pintà per a teatres de fora Barcelona, els senyalem amb el nom de la població que els encarregà i els retingué.

Per acabar, proposem al consultor del catàleg les següents abreviacions de mots que cal forçosament repetir molt sovint:

Virella	= F. VIRELLA CASSAÑES: <i>La Ópera en Barcelona</i> .
decor.	= decoració, decoracions, decorat.
T.	= Teatre.
Mtre.	= Mestre.
S. i R.	= Soler i Rovirosa.
Muñoz Morillejo	= MUÑOZ MORILLEJO: <i>La Escenografía Española</i> .



## CATÀLEG DE L'OBRA ESCENOGRÀFICA DE FRANCESC SOLER I ROVIROSA

**AIDA.** Òpera en 4 actes, del Mtre. Verdi, estrenada en 16 d'abril de 1876 al T. Principal i de seguida al T. Liceu.

S. i R. pintà la decor. del 1.<sup>er</sup> acte, que representa un Temple egipci, i la del 3.<sup>er</sup> acte, que representa la Nit a les ribes del Nil. També féu els figurins, els quals conserva la seva filla.

Pintaria el Temple egipci tres vegades: una pel T. Principal, altra pel T. Liceu i, per fi, una variant que restaria inèdita en el projecte definitiu que posseeix donya Maria Soler. Aquesta senyora posseeix també un teatrí d'aquesta escenificació.

*(Dades de S. Alarma, R. Moragues i Virella.)*

**ALCESTES.** Òpera de Glück, estrenada al T. Líric.

Donya Maria Soler posseeix un teatrí de l'escenificació d'aquesta obra.

**ANDREA CHÉNIER.** Òpera en 4 actes, estrenada al T. Liceu en el mes de novembre de 1898. Música del Mtre. Umberto Giordano.

S. i R. pintà dues decor. per aquesta obra: el Jardí de l'acte 1.<sup>er</sup> i la Sala de la Convenció.

Donya Maria Soler posseeix alguns dels teatrins d'aquesta escenificació.

*(Dades de R. Moragues.)*

**ATTILA.** Drama líric en 3 actes, música del Mtre. Verdi, estrenat al T. Principal el 15 de maig de 1847 i reestrenat al T. Liceu.

Donya Maria Soler posseeix l'esbós d'una decor. de Ruïnes, la qual però, a judici del senyor Alarma, restaria inèdita. No cal dir que el decor. que S. i R. hagués pintat per aquesta òpera seria de bastants anys posterior a la data de l'estrena al T. Principal.

*(Dada de Virella.)*



L A V I D A I L ' O B R A D E

- AZULINA.** Opereta del Mtre. Montfort, estrenada en el T. Circ Barcelonès l'any 1877. Era adaptació d'una obra francesa titulada *La Fille de l'Air*.  
S. i R. féu tot el decor. i els figurins; aquests els conserva donya Maria Soler. També conserva aquesta senyora un teatrí de l'escenificació d'*Azulina*.  
(*Dades de Virella, de donya Maria Soler i de S. Alarma.*)
- CAÏN.** Melodrama de Barrionuevo, estrenat al T. Novetats vers 1891.  
Decor. final, la qual representava un Pont.  
Donya Maria Soler posseeix un teatrí d'aquesta escenificació.  
(*Dada de R. Moragues.*)
- CARMEN.** Òpera còmica en 4 actes, del Mtre. Bizet, estrenada al T. Líric en 2 d'agost de 1881.  
S. i R. pintà la decor. de l'acte 2.<sup>on</sup>  
(*Dada de R. Moragues.*)
- CASA CON DOS PUERTAS, MALA DE GUARDAR.** Comèdia en 3 *jornadas*, per Calderón de la Barca; fou estrenada a París per la Companyia Guerrero-Mendoza; per aquesta companyia i en aquella ocasió pintà S. i R. una sola decor., la qual representava un Carrer de Toledo.  
(*Dada de Muñoz Morillejo.*)
- CLORINDA.** Ballet fantàstic, de gran espectacle, compost per Ricard Moragues, música del Mtre. Manent, estrenat al T. Principal en 8 de gener de 1881.  
S. i R. féu tot el decor. d'aquesta obra, i Apelles Mestres dibuixà els figurins segons dades de l'escenògraf. Els figurins, molt bells, es conserven a mans de donya Maria Soler. També posseeix aquesta senyora un projecte definitiu del Jardí nocturn d'aquesta obra, o que S. Alarma suposa així, i un teatrí.
- CLYMNEA.** Ballet de gran espectacle, música del Mtre. Cosme Ribera, estrenat al T. del Bon Retir en agost de 1878.  
S. i R. féu tot el decor. i els figurins d'aquesta obra. Aquests són propietat de la senyora Maria Soler.
- DE LA TERRA AL SOL.** Opereta de màgia, lletra de J. Moles i Cases, música del Mtre. Nicolau Manent, estrenada en el T. Tívoli en 1879. La lletra fou vagament inspirada de Juli Verne. Degué ésser represa en 1885, perquè l'Almanac del *Diario de Barcelona* de 1886 en parla com d'una estrena i amb relativa extensió.



F . SOLER I ROVIROSA

S. i R. féu totes les nombroses decor. d'aquesta obra i també els figurins, els quals es conserven en la família de l'artista. L'Almanac del Brusi parla de «*once nuevas decoraciones de Soler y Rovirosa*».

La filla del pintor posseeix el projecte definitiu d'un teló curt que representa un Carrer del Sol. Està datat de 1879 i és identificat per S. Alarma. També posseeix tres esbossos i un projecte de decor. per al Palau del Sol. Posseeix també altre projecte, aquest definitiu, per al Jardí-palau de la Lluna, i alguns teatrins.

El Museu del Teatre, de Barcelona, posseeix un projecte de decor. per al 1.<sup>er</sup> acte: representa els Terrats de Barcelona des de les Cases dels Canonges.

Muñoz Morillejo cita d'aquesta obra les següents decor.: Observatori a la nit en un terrat, La Barceloneta, Teló curt, Paisatge llunar, Palau de la Lluna i Laboratori de la llum solar.

(Dades de Virella i de Muñoz Morillejo.)

DE SANT POL AL POLO-  
NORT.

Opereta de gran espectacle, en 4 actes, de Josep Coll i Britapaja, estrenada al T. Tívoli vers 1887.

S. i R. pintà tot el decor., el qual era abundant: almenys deu decor. Donya Maria Soler, la seva filla, posseeix un dels teatrins d'aquesta escenificació.

(Dada de R. Moragues.)

DON CARLO.

Òpera en 5 actes, del Mtre. Verdi, estrenada al T. Liceu en 27 de gener de 1870.

R. Moragues recorda una decor. de S. i R. per aquesta obra, decor. que representa una Plaça de la ciutat de Valladolid. També S. i R. pintà el Jardí de l'acte 1.<sup>er</sup>, del qual la filla de l'artista conserva un bell projecte definitiu. Aquest fou reproduït en el número especial de la revista *Hispania* dedicat a S. i R. Posseeix també donya Maria Soler la decor. i teatrí de l'acte 2.<sup>on</sup> que representa una Plaça monumental italiana. Aquesta decor. es troba així mateix reproduïda en el citat número de la revista *Hispania*. També donya Maria Soler conserva un projecte de decor. de Paisatge rocós per aquesta obra i un teatrí, el de l'escenificació susdita de l'acte 2.<sup>on</sup> (quadro 3.<sup>er</sup>) que representa una Plaça monumental italiana. Aquest teatrí fou exhibit a l'exposició de teatrins de S. i R. celebrada l'any 1927 a la sala de descans del T. Liceu. Es troba reproduït en el llibre de Josep Francès.

(Dada de Virella. En altres llocs es dona la data d'estrena de 1869.)

DON GIOVANNI.

Òpera en 2 actes, de Mozart, estrenada al T. Principal en 18 de desembre de 1849 i reestrenada al T. Liceu.

Per aquest darrer teatre S. i R. pintà quatre decor. d'aquesta obra, que representen: un Jardí, un Cementiri amb l'estàtua eqüestre



L A V I D A I L ' O B R A D E

del *Comendador*, un Interior de palau, i l'altra que R. Moragues, el reportador d'aquesta notícia, no recorda bé.

Donya Maria Soler posseeix un teatrí de l'escenificació d'aquesta obra.

(*Dada de Virella.*)

DON JUAN TENORIO.

Melodrama de Josep Zorrilla.

Decor. que representen: un Cementiri, l'Hostal del *Laurel*, un Carrer, Interior del palau de don Joan, la *Torre del Oro*, de Sevilla (foret), i l'Apoteosi final. Les sis decor. per al T. Novetats.

Per al T. Romea: Cementiri i Apoteosi.

Per a la Companyia Guerrero-Mendoza, de Madrid, decor. de Carrer.

La senyora Maria Soler conserva un teatrí del *Don Juan Tenorio* destinat a Madrid. És el que correspon a l'acte 2.<sup>m</sup>

Dels teatrins, un almenys figurà a l'exposició de teatrins de S. i R. que fou oberta en 1927 a la sala de descans del T. Liceu, i es troba reproduït en el llibre de Josep Francès: és un Cementiri. També la filla del mestre posseeix tres projectes de decor. de Cementiri, dos per al *Don Juan Tenorio* del T. Romea i un per al T. Circ Barcelonès; aquest darrer datat de 1877. Muñoz Morillejo reproduceix un projecte definitiu de decor. de Carrer.

La Biblioteca del Museu del Parc de la Ciutadella posseeix un projecte de decor. del 1.<sup>er</sup> quadro, inèdit, fet al llapis, demés d'un projecte de decor. de Carrer.

(*Dades de R. Moragues i S. Alarma.*)

DON SEBASTIANO.

Òpera en 5 actes, del Mtre. Donizetti, estrenada en 1848 al T. Principal i reestrenada al T. Liceu en 1869.

Diu S. Alarma que aquesta escenificació era particularment admirable pel gran partit que S. i R. tragué de les fermes.

De 1869 seria el decor. que S. i R. féu per al *Don Sebastiano*. R. Moragues només recorda una decor. que representava el Port de Lisboa.

(*Dades de Virella i R. Moragues.*)

EL AMIGO FRITZ.

Comèdia en 3 actes, estrenada al T. Novetats. Escenificació d'una novel·la d'Erkmann-Chatrion.

Sols tenim notícia d'una decor. pintada per S. i R. per aquesta obra, decor. que representava unes Arquitectures entre jardins.

(*Dada de R. Moragues.*)

EL ÁNGEL GUARDIÁN.

(*Citat per Muñoz Morillejo.*)

EL CANT DE LA MARSELLESA.

Cf. LO CANT DE LA MARSELLESA.



F . S O L E R I R O V I R O S A

- EL CASTELL DELS TRES DRAGONS. Cf. LO CASTELL DELS TRES DRAGONS.
- EL CASTILLO DE BAZA. Segons Muñoz Morillejo, S. i R. pintaria el decor. d'aquesta obra vers l'any 1860, però en col·laboració amb Joan Ballester.
- EL COMTE ARNAU. Cf. LO COMTE ARNAU.
- EL HEREDERO DE BELVEDERE. Melodrama de màgia, adaptat d'una novella de Walter Scott per Moreno Gil, estrenat al T. Novetats en 1888.  
R. Moragues recorda una decor. d'aquesta obra que representava un Interior de casa noble, el sostre del qual s'abaixava i aixafava un dels personatges del melodrama.  
Donya Maria Soler posseeix el projecte definitiu de la decor. de l'Exterior d'un palau il·luminat per la Lluna, datat de 1888, demés d'un teatrí.  
(Dades de donya Maria Soler i de R. Moragues.)
- EL HIJO DE LA NOCHE. Segons Muñoz Morillejo, el decor. d'aquesta obra el pintaria S. i R. vers 1860.
- EL HÚSAR. Opereta còmica francesa que amb el títol de *Les vingt et huit jours de Clairette* musicà el compositor francès Verney. Fou estrenada al T. Tívoli vers 1894, traduïda al castellà.  
Decor. del 1.<sup>er</sup> acte, la qual representa el Pati d'una caserna.  
Donya Maria Soler posseeix un teatrí d'aquesta escenificació.  
(Dades de R. Moragues.)
- EL MÁGICO PRODIGIOSO. Drama en 3 jornadas, de Calderón de la Barca.  
Per aquesta obra S. i R. només pintà els projectes.  
(Dada de R. Moragues.)
- EL MANGO DE LA SARTÉN. D'aquesta obra només en coneixem el títol, donat pel *Diccionario Enciclop. Hisp.-Americano*.
- EL MONJO NEGRE. Cf. LO MONJO NEGRE.
- EL MORO BENANÍ. Simplement citada aquesta escenificació per Muñoz Morillejo.
- EL PAÍS DE L'OLLA. Cf. LO PAÍS DE L'OLLA.
- EL PONT DEL DIABLE. Cf. LO PONT DEL DIABLE.
- EL RELLOTGE DEL MONTSENY. Cf. LO RELLOTGE DEL MONTSENY.



L A V I D A I L ' O B R A D E

- EL SECRET DELS SAVIS. Cf. LO SECRET DELS SAVIS.
- EL TESTAMENTO DE UN BRUJO. Cf. LA MAGIA NUEVA.
- EL TULIPÁN DE LOS MARES. Opereta de gran espectacle, música del compositor Gabriel Balart, estrenada en 1871.  
S. i R. i Pla, associats, pintaren tot el decor. d'aquesta obra, el qual sembla que fou copiós. El pintaren en el taller de Sabadell, on es refugiaren quan fugiren de l'epidèmia de febre groga que s'havia declarat a Barcelona. La data d'aquestes decor. era de poques setmanes anterior a la de l'estrena.  
(*Dades de Muñoz Morillejo, de Virella i les verbals de moltes altres persones.*)
- EL ZAPATERO Y EL REY. Drama en 4 actes, de Josep Zorrilla.  
Només tenim notícia d'una sola decor. d'aquesta obra pintada per S. i R. Aquesta decor. representava el Castell de Montiel.  
Donya Maria Soler posseeix un teatrí d'aquesta escenificació.  
(*Dada de R. Moragues.*)
- EN PÓLVORA. Drama en 3 actes, d'Àngel Guimerà, estrenat al T. de Novetats vers 1894.  
Decor. d'Interior d'una fàbrica.  
(*Dada de R. Moragues.*)
- EXCELSIOR. Ballet de gran espectacle, música del Mtre. Marengo, estrenat en 1888 al T. Novetats i reprès al T. Liceu vers 1899.  
S. i R. pintà per al T. Novetats tot el decor. d'aquesta obra, el qual constava d'unes deu decor.  
La senyora Maria Soler posseeix un teatrí.  
(*Dada de R. Moragues.*)
- FALSTAFF. Òpera en 4 actes, del Mtre. Verdi, estrenada en el T. Liceu en novembre 1895.  
S. i R. pintà per aquesta obra tres decor.: Interior de l'hostal de la Jarretière, Parc de Windsor i Jardí de la casa de Ford. La *Ilustración Artística* (1896, pàg. 310) reproduí aquestes decor. en dibuixos del senyor N. Vázquez. En la Biblioteca del Museu de la Ciutadella es conserva un projecte de teló d'aquesta obra.  
La senyora Maria Soler conserva dos teatrins, els dels quadros 3.<sup>er</sup> i 4.<sup>rt</sup> de l'acte 2.<sup>on</sup>; ambdós figuraren a l'exposició de teatrins de S. i R. celebrada l'any 1927 a la sala de descans del T. Liceu, i es troben reproduïts en el llibre de Josep Francès. La filla del mestre posseeix també alguns croquis de la decor. del Parc i un altre en blanc i negre de la decor. de l'Hostal. Són datats de 1895, i foren identificats per Salvador Alarma.  
(*Dada de R. Moragues.*)



F . S O L E R I R O V I R O S A

- FLAMA Ó LA HIJA DEL FUEGO.** Ballet, estrenat al T. Liceu.  
(Dada de Joan Maragall.)
- GIROFLÉ-GIROFLÁ.** Opereta francesa de gran espectacle, estrenada en 1874 al T. Principal, música del Mtre. Lecoq, traduïda o adaptada no sabem si a la llengua catalana o a la castellana. L'adaptador o traductor hem sentit dir si era En Coll i Britapaja.  
Totes les decor., molt nombroses, foren pintades per S. i R.  
Donya Maria Soler posseeix algun dels teatrins.  
(Dades de R. Moragues i del mateix S. i R.)
- IFIGÈNIA IN AULIDA.** Òpera en 4 actes, de Glück, estrenada al T. Liceu en abril de 1900.  
S. i R. pintà la decor. de l'acte 2.<sup>on</sup>, un Interior de casa grega.  
(Dada de R. Moragues.)
- IL BARBIERE DI SIVIGLIA.** Òpera bufa en 2 actes, de Rossini, estrenada en 16 de juliol de 1818 al T. Principal i molt més tard al Liceu.  
S. i R. pintà la decor. de Carrer del 1.<sup>er</sup> acte, la qual encara es conserva, enc que molt descolorida.  
(Dades de Virella i R. Moragues.)
- IL GUARANÍ (o GUARANY).** Òpera en 4 actes, del Mtre. A. Carlo Gómez, estrenada al T. Liceu en 1.<sup>er</sup> de març de 1876.  
S. i R. féu per a *Il Guarani* una decor. almenys, la qual representava una Sala de palau i ara serveix al T. Liceu per a *Rigoletto*.  
(Dades de Virella i R. Moragues.)
- IL PROFETA.** Òpera en 5 actes, del Mtre. Meyerbeer, estrenada al T. Liceu en 31 de gener de 1863.  
Existeix en la col·lecció de donya Maria Soler el tanteig de la decor. de Sala noble d'aquesta òpera, segons identificació de S. Alarma. Està datat de l'any 1865.  
(Dada de Virella.)
- IL RE DI LAHORE.** No sabem d'aquesta obra sinó que donya Maria Soler posseeix dos projectes de decor. de Paisatge amb uns temples bramànics els quals Salvador Alarma identifica com escenificacions d'aquesta obra.
- IL TROVATORE.** Òpera en 4 actes, del Mtre. Verdi, estrenada en 20 de maig de 1854 en el T. Liceu.  
S. i R. pintaria per a l'escenificació de *Il Trovatore*, alguns anys després de l'estrena al Liceu. R. Moragues només recorda, de S. i R., la decor. de la Cova de l'acte 2.<sup>on</sup>  
La senyora Maria Soler posseeix el projecte de decor. de la Cova susdita, identificada per S. Alarma.  
(Dada de Virella.)



- JENNY.** Melodrama arreglat de l'anglès per Vidal i Valenciano; 8 actes, estrenat al T. Novetats vers 1890.
- D'aquesta obra només es cita l'escena de l'escalament d'una altíssima torre, problema escenogràfic molt enginyosament resolt per S. i R. (Cf. nota 172).
- Donya Maria Soler posseeix un teatrí d'aquesta escenificació, corresponent a l'escenificació de l'acte 8.<sup>è</sup>; figurà a l'exposició de teatrins de S. i R. celebrada l'any 1927 al T. Liceu, i es troba reproduït en el llibre de Josep Francès.
- (Dada de R. Moragues.)
- JESÚS DE NAZARETH.** Drama d'Àngel Guimerà, estrenat en 1895 en el T. Novetats.
- S. i R. pintà les dues decor. que representen el Llac de Cafarnaüm, en el 1.<sup>er</sup> acte, i l'Interior de l'hipogeu de Llätzer, de l'acte 2.<sup>on</sup>
- Donya Maria posseeix dos esbossos i un projecte definitiu d'una decor. que representa l'Interior d'un edifici monumental romà, el qual podria ésser el Pretori del *Jesús de Nazareth*, de Guimerà. També posseeix un teatrí i un esbós de la decor. de la Cova de l'acte 2.<sup>on</sup> d'aquest drama. L'esbós de la decor. del Pretori està datat de 1895, i l'esbós de la decor. de la Cova ho és de 1894. El teatrí correspon al quadro 4.<sup>rt</sup> de l'acte 2.<sup>on</sup> Figurà a l'exposició de teatrins de S. i R. celebrada l'any 1927 al T. Liceu, i es troba reproduït en el llibre de Josep Francès.
- (Dada de R. Moragues.)
- JUDAS DE KERIOTH.** Drama de Frederic Soler, estrenat al T. Romea en 1889 (?).
- R. Moragues recorda de S. i R. només la decor. de Bosc. Féu també la del Sanedrí.
- Donya Maria Soler posseeix el projecte definitiu i un esbós de la decor. del Sanedrí, datat aquell de 1889, demés d'un teatrí.
- LA ALMONEDA DEL DIABLO.** Opereta de màgia, de Rafael M.<sup>n</sup> Liern, estrenada en el T. Principal cap al mes d'octubre de 1878, reestrenada al T. Circ Barcelonès vers 1888.
- S. i R. féu tot el copiós decor. i els figurins.
- Donya Maria Soler posseeix el projecte definitiu de la decor. que representava Arquitectures entre jardins, on tota cosa aparenta ésser construïda amb elements comestibles; és datat de 1878. També posseeix els figurins i un teatrí.
- (Dades de S. Alarma i R. Moragues.)
- LA BOJA.** Drama en 3 actes, d'Àngel Guimerà, estrenat cap a l'any 1890 en el T. Novetats.
- Decor. d'Ermita al cim d'una muntanya, i altra que representava un Bosc.
- La senyora Maria Soler posseeix un teatrí.
- (Dada de R. Moragues.)



LA LOCA DE LOS ALPES.

Cf. MARÍA MENOTTE.

LA MAGIA NUEVA.

Aquest és el títol segon de la comèdia de màgia titulada *El Testamento de un Brujo*. S. i R. era empresari d'aquest gran espectacle, probablement el més escenogràficament luxós del seu temps. Abans d'estrenar *El Testamento de un Brujo*, S. i R. renyí amb l'autor de la lletra; aleshores, a base de l'escenografia i figurins ja acabats, un altre literat escriví una nova obra de màgia, la qual fou titulada *La Magia Nueva*, i fou estrenada a Madrid l'any 1876, en el T. del Circo. Després de la segona representació el teatre s'incendià i es perderen l'escenografia i els trajos; només se salvaren els figurins, els quals són propietat de donya Maria Soler i porten encara la marca del tripijoc que hagueren de sortejar en ocasió de l'incendi. Muñoz Morillejo diu que fou *La Magia Nueva* el primer títol d'aquesta escenificació.

La filla del mestre escenògraf posseeix dos teatrins del quadro 1.<sup>er</sup> de l'acte 1.<sup>er</sup> i del quadro 9.<sup>è</sup> de l'acte 2.<sup>on</sup> Ambdós figuraren a l'exposició de teatrins de S. i R. celebrada l'any 1927 a la sala de descans del T. Liceu, i es troben reproduïts en el llibre de Josep Francès. També posseeix donya Maria els projectes definitius d'un teló curt que representa un Carrer romà a la nit, datat de 1875; altres tres que representen un Pati senyorial i dos Laboratoris de física, o interiors de la casa d'un home de ciència: l'un d'ells sembla variant de l'altre i està datat de 1874.

El senyor Salvador Alarma, que és qui identifica aquests projectes, creu que un d'ells és inèdit. Ambdós són admirables, potser pel damunt de l'altra producció de S. i R. Altre projecte definitiu en aquesta col·lecció és un que representa un Pati. També posseeix donya Maria Soler un teatri de *La Magia Nueva*.

Muñoz Morillejo cita d'aquesta obra les decor. següents: Ruïnes d'un convent, Sala, Casa pairal, Ruïnes de Pompèia, Despatx d'un metge (probablement la decor. que donem com un interior de Laboratori), El país dels infants, Interior de masia, Palau de les hores i un Llac, el qual S. i R. resolgué realísticament amb miralls. Muñoz Morillejo reproduïx els dos projectes definitius de Patis.

Diu aquest mateix autor que S. i R. féu per duplicat l'escenografia i figurins de *La Magia Nueva*, ço que no és versemblant sinó pels figurins.

La revista *Hispania* reproduí el projecte definitiu d'un teló curt que representa un Interior; més ben reproduït es troba encara en la *Ilustración Artística* del 29 de maig de 1893. Aquest projecte es troba a mans de donya Maria Soler. Figurà en una exposició d'art celebrada en 1893 a l'Ateneu Barcelonès.

Sembla que bona part de l'escenografia o dels figurins estaria llesta molt abans del dia de l'estrena, perquè hi han projectes d'aquesta obra datats de 1872.



*L A V I D A I L ' O B R A D E*

- LA PASSIÓ.** Melodrama sacre, estrenat al T. Liceu en l'any 1869 i reprès en temps de Quaresma durant forces anys consecutius.
- Decor. del Pretori. Se'n conserva el projecte definitiu, datat de 1869, en poder de donya Maria Soler. Fou reproduït en el número de la revista *Hispania* dedicat a S. i R. i en l'obra de Muñoz Morillejo. També posseeix donya Maria Soler un projecte de decor. de Carrer i el projecte definitiu per a la decor. de la Casa de la Verge, datat de 1880.
- LA PATA DE CABRA.** Comèdia de màgia, en 5 actes, estrenada en el T. Liceu.
- S. i R. pintà totes les decor. d'aquesta obra: unes catorze. La seva filla posseeix un teatrí.
- (*Dada de R. Moragues.*)
- LA PORTERA DE LA FÁBRICA.** Melodrama en 5 actes, de Xavier de Montépin, estrenat vers 1899 al T. Novetats.
- Dues decor.: una Casa en construcció i Incendi d'una fàbrica.
- (*Dada de R. Moragues.*)
- LA REDOMA ENCAN-TADA.** Comèdia de màgia en 4 actes, estrenada en 1874 al T. Principal.
- Obra d'Hartzenbusch, arreglada per S. i R.
- S. i R. pintà tot el decor. d'aquesta obra: unes catorze decor., i per primera vegada féu aplicació escenogràfica de l'anomenada llum Drummond. Muñoz Morillejo cita les següents: Entrada al poble, El castell, L'ocellera.
- Donya Maria Soler posseeix algun dels teatrins; un d'ells (acte 2.<sup>on</sup>, quadro 7.<sup>a</sup>) figurà en l'exposició de teatrins de S. i R. organitzada l'any 1927 a la sala de descans del T. Liceu. Es troba reproduït en el llibre de Josep Francès. També posseeix donya Maria varis projectes definitius de decor. que representen: Interior d'un castell arruïnat, un Saló, l'Exterior d'un castell en la nit (3.<sup>er</sup> acte), datat de 1873, el Claustre del nigromàntic en la nit (acte 1.<sup>er</sup>, quadro 2.<sup>on</sup>), quatre petits esbossos i els figurins.
- (*Dades de R. Moragues, Muñoz Morillejo i S. Alarma.*)
- LA RONDALLA DE L'INFERN.** Drama en 3 actes, de Frederic Soler, estrenat al T. Romea vers 1894.
- Decor. que representa l'Interior d'un castell.
- (*Dada de R. Moragues.*)
- LA SIRENA.** Drama de J. Pin i Soler, en 5 actes, estrenat al T. Novetats vers 1891.
- Decor.: *Bohío* de Càrdenas, A les portes del fossar, Port de la costa catalana, Despatx comercial, Coberta d'un vaixell negrer (amb moviment de bordades).



F . S O L E R I R O V I R O S A

La filla del mestre conserva els teatrins corresponents als actes 1.<sup>er</sup> i 4.<sup>rt</sup> També posseeix un projecte de decor. que representa l'Interior d'un *ingenio* cubà, probablement el *Bohío* de Càrdenas; està datat de 1891. Els teatrins dels actes 1.<sup>er</sup> i 5.<sup>è</sup> figuraren a l'exposició de teatrins de S. i R. celebrada l'any 1927 al T. Liceu, i es troben reproduïts en el llibre de Josep Francès.

(*Dada de R. Moragues.*)

**LAS MONJAS DE SANT AYMA.** Drama de gran espectacle, en 4 actes, per Àngel Guimerà, estrenat l'any 1895 al T. Novetats.

Cinc decor. per al 4.<sup>rt</sup> acte: Exterior de la mesquita d'Omar, Murals de Jerusalem, Paisatge de Jerusalem, Porta d'Efraïm i Interior del Sant Sepulcre.

La *Ilustración Artística* reproduí còpia, dibuixada a la ploma per J. Passos, del decor. d'aquesta obra (vol. any 1895, pàg. 323).

Donya Maria Soler posseeix tres tanteigs i un projecte definitiu de la decor. del Sant Sepulcre, un tanteig i un projecte definitiu del teló curt que representa les Murals de Jerusalem a la claror de la Lluna, i un projecte definitiu per al Teló curt de l'últim acte; també posseeix un teatri.

(*Identificacions de S. Alarma.*)

**LA TRAVIATTA.** Cf. TRAVIATA.

**LA VIRGEN DEL MAR.** Opereta en 3 actes, estrenada l'any 1880 o 1890 al T. Tívoli.

Donya Maria Soler posseeix un projecte de decor. de Fàbrica incendiada, datat de 1880, i un teatri.

(*Identificació de S. Alarma.*)

**LA VIRGEN DEL PILAR.** Opereta de gran espectacle, música de Joaquim Vehils, estrenada en 1880 al T. Tívoli.

L'Almanac del *Brusi* diu que hi figuraven set decor. de S. i R.

Donya Maria Soler posseeix tres projectes definitius: un que representa un Interior (teló curt), datat de 1879; altre que representa una Ciutat aragonesa mig arruïnada, invadida per les tropes napoleòniques; aquesta és potser la única decor. on S. i R. representà els actors; el tercer projecte representa una Trinxera. També posseeix un teatri.

(*Identificació de S. Alarma.*)

**LA WALQUÍRIA.** Drama líric en 3 actes, de Wagner, estrenat al T. Liceu l'any 1898.

S. i R. pintà la decor. de l'acte primer: Interior de la casa de Hunding. El teatri es conserva en poder de donya Maria Soler.

La *Ilustración Artística* (any 1899, pàg. 93) reproduceix aquesta decoració en còpia dibuixada per J. Passos. Es conserva i continua fent el seu servei al T. Liceu.



**L A V I D A I L ' O B R A D E**

- LES CENT DONZELLES.** Opereta adaptada de Lecoq per Josep Coll i Britapaja, estrenada en el T. Circ Barcelonès en 1873.  
S. i R. féu tot el decor. i els figurins, els quals conserva donya Maria Soler.  
(*Dades de donya Maria Soler i Salvador Alarma.*)
- LES MONGES DE SANT AYMANT.** Cf. LAS MONJAS DE SANT AYMANT.
- LO CANT DE LA MARSELLA.** Opereta de Capmany i Moles, música del Mtre. Nicolau Manent, estrenada en juny de 1877 en el T. Tívoli.  
S. i R. féu probablement tot el decor., i és segur que féu els figurins, els quals conserva donya Maria Soler.  
(*Dades de Virella, de S. i R., de donya Maria Soler i del «Diario de Barcelona».*)
- LO CASTELL DELS TRES DRAGONS.** Comèdia bufa en 2 actes, de Frederic Soler, estrenada al T. Odeon en abril de 1865.  
S. i R. degué fer tot el decor. i és segur que féu els figurins, els quals conserva donya Maria Soler. També conserva aquesta senyora un dels teatrins de l'escenificació de *Lo Castell dels Tres Dragons*.  
(*Dades de S. i R. i de donya Maria Soler.*)
- LO COMTE ARNAU.** Drama en 3 actes, de Frederic Soler, estrenat al T. Romea vers 1900, després de la mort del dramaturg.  
S. i R. féu les tres decor. d'aquesta obra; la darrera producció de S. i R., segons certs autors, ço que no sembla cert, doncs a juí d'altres autors, la darrera producció del mestre seria *Tristano e Isotta*. L'escenificació del drama de *Pitarra* susdit seria la penúltima escenificació de S. i R.  
La senyora Maria Soler posseeix un teatri, el de l'escenificació del quadro 2.<sup>on</sup> de l'acte 2.<sup>on</sup>; figurà a l'exposició de teatrins de S. i R. celebrada l'any 1927 a la sala de descans del T. Liceu, i es troba reproduït en el llibre de Josep Francès.  
(*Dades de R. Moragues, Muñoz Morillejo i S. Alarma.*)
- LOHÓKELI.** Ballet de gran espectacle, música del Mtre. Guelfo Mazzi, estrenat al T. Tívoli en 1882.  
Diu l'Almanac del *Brusi* que S. i R. féu el decor. i els figurins.  
El número de la revista *Hispania* dedicat a S. i R. reproduceix el Paisatge rocós (teló curt) del 1.<sup>er</sup> acte.  
La filla del mestre conserva un teatri i els figurins, i la Biblioteca del Museu del Parc de la Ciutadella posseeix un projecte de decor. datat en 1878.



F . S O L E R I R O V I R O S A

- Lo MONJO NEGRE.** Drama en 3 actes, d'En Pitarra, estrenat al T. Romea.  
El senyor R. Moragues creu que S. i R. només pintà una decor. que representava un Interior de convent, o, més ben dit, una doble decor. del convent abans i després de la seva ruïna.  
(Dades de R. Moragues i Aureli Capmany.)
- Lo PAÍS DE L'OLLA.** Revista en 4 actes, lletra i música de Josep Coll i Britapaja, estrenada al T. Tívoli en 9 d'octubre de 1886 i represa en 1891.  
S. i R. féu els decor. per als episodis d'actualitat, que representaven: les Inundacions de Consuegra, el Topament de trens de Quintanilleja i els Terratrèmols d'Andalusia; però les féu quan l'obra fou represa.  
(Dades de R. Moragues.)
- Lo PONT DEL DIABLE.** Melodrama d'espectacle, obra de Feliu i Codina; fou estrenat al T. Circ Barcelonès el 31 de març de 1877.  
S. i R. pintà la decor. que representa el Pont del Diable, de Martorell, segons recorda R. Moragues; però és probable que en pintés més. Els quadros 9.<sup>è</sup> i 10.<sup>è</sup> foren pintats per Marian Carreres. S. i R. féu els figurins, els quals conserva la seva filla, donya Maria, junt amb un teatrí d'aquesta escenificació.  
El crític que signa A. en la *Ilustración Artística*, no qualifica pas aquesta obra de melodrama, sinó d'opereta.  
(Dades del mateix S. i R. i de l'*Almanac del «Diario de Barcelona»*.)
- Lo RELLOTGE DEL MONTSENY.** Opereta de màgia, música del Mtre. Nicolau Manent, estrenada en juliol de 1878 al T. Tívoli.  
S. i R. pintà tot el decor.: més de deu decor.  
Diu el *Brusi* que de totes aquestes decor., la que produí major sensació fou la que representava el Port de Barcelona.  
També S. i R. projectà els nombrosos figurins d'aquesta obra. Es troben en poder de la filla de l'artista, junt amb algun dels teatrins.  
(Dades de l'*Almanac del «Diario de Barcelona»* i de R. Moragues.)
- Lo RÚSTICH BERTOLDO.** No sabem sinó que S. i R. pintà per a l'escenificació d'aquesta obra.  
(Dada del «Diccionario Enciclop. Hisp.-Amer.»)
- LOS DINEROS DEL SA-CRISTÁN.** Opereta en 2 actes, del Mtre. Chapí.  
Una sola decor. recorda el senyor Moragues: un Interior.
- Lo SECRET DELS SAVIS.** No sabem on fou estrenada aquesta obra, ni qui en fou l'autor, ni quin caràcter tingué. Sols sabem que en la Biblioteca del Museu de la Ciutadella hi han apunts al llapis dels 1.<sup>er</sup> i 2.<sup>on</sup> quadros de l'acte 1.<sup>er</sup>, i estan datats en 21 d'octubre de 1881. Tal vegada aquesta obra no arribà a estrenar-se.



*L A V I D A I L ' O B R A D E*

**LOS HÉROES DEL BRUCH.** Melodrama, d'Antoni Ferrer i Codina, estrenat al T. Novetats vers 1893.

Decor. d'El Bruc, amb la muntanya de Montserrat al fons.

Donya Maria Soler posseeix un teatri, el que correspon a l'escenificació de l'acte 5.<sup>è</sup>; figurà a l'exposició de teatrins de S. i R. celebrada l'any 1927 a la sala de descans del T. Liceu, i es troba reproduït en el llibre de Josep Francès.

(*Dada de R. Moragues.*)

**LOS MAGYARES.** Opereta en 3 actes, arreglada del francès, estrenada vers 1854 o 1855, en el T. dels *Campos Elíseos*.

Decor. d'Hostal, una de les primeres, sinó la primera, pintada per S. i R. Ella decidí el pare del gran escenògraf a autoritzar a aquest a abandonar el comerç i dedicar-se a l'escenografia. Joan Ballester féu altres decor. per aquesta obra.

**LO SOMNI DAURAT.** Opereta de gran espectacle.

Sembla que aquest decor. fou pintat al taller de Sabadell, probablement en col·laboració amb Francesc Pla.

(*Dada de Muñoz Morillejo.*)

**LOS POLVOS DE LA MADRE CELESTINA.** Comèdia de màgia arreglada de *La Poudre de Perlepinplin*, estrenada probablement en el T. Tívoli.

Segons Muñoz Morillejo, S. i R. pintà el decor. d'aquesta obra en col·laboració amb Josep Planella i amb Marian Carreres; no diu si totes les decor. en col·laboració o bé si cada un dels tres artistes pintà un número de decor. Això darrer és el més probable i el que sol succeir en tals casos.

**LOS SOBRINOS DEL CAPITÁN GRANT.** Opereta inspirada en la novel·la de Juli Verne. Quatre actes i música del Mtre. Caballero; estrenada al T. Tívoli vers 1877.

S. i R. pintà la decor. que representava el Fons del mar i potser alguna altra.

(*Dada de R. Moragues.*)

**MACBETH.** Òpera fantàstica, en 4 actes, del Mtre. Verdi, estrenada al T. Liceu en 1 de juliol de 1848.

Donya Maria Soler posseeix un teatri.

(*Dada de Virella.*)

**MARIA DE MAGDALA.** Drama sacre, d'Antoni Ferrer i Codina, estrenat al T. de Novetats vers l'any 1891.

Decor. que representava el Calvari.

(*Dada de R. Moragues.*)



F . S O L E R I R O V I R O S A

MARIA MENOTTE Ó LA  
LOCA DE LOS ALPES. Melodrama en un pròleg i 5 actes; adaptació del francès per Vidal i Valenciano. Fou estrenat al T. Novetats.

Decor. de Paisatge muntanyós.  
(Dada de R. Moragues.)

MARIA ROSA. Drama en 3 actes, per Àngel Guimerà, estrenat al T. Novetats vers 1894.

Decor. del 1.<sup>er</sup> acte, la qual representa una Carretera en construcció.

Donya Maria Soler posseix un teatrí.

MISS HELYETT. Opereta en 3 actes, del Mtre. Audran, arreglada a l'espanyol per Salvador M.<sup>a</sup> Granés; estrenada al T. Tívoli vers 1893.

Tres decor.

Donya Maria Soler posseeix un dels teatrins.

(Dades de R. Moragues.)

MISS ROBINSON. Opereta de gran espectacle en 3 actes, estrenada vers 1893 en el T. Tívoli.

Totes les decor.: almenys eren deu, demés d'un Teló de boca especialment pintat per aquesta obra.

Donya Maria Soler posseeix tres esbossos per a la decor. final i dos projectes definitius, que representen un Jardí amb architectures i una Selva verge (teló curt). Un d'aquests projectes està datat de 1893. També posseeix donya Maria l'esbós del Teló de boca i un teatrí.

(Dades de S. Alarma i R. Moragues.)

NERONE. Òpera en 4 actes, del Mtre. Antoni Rubinstein, estrenada al T. Liceu a les darreries de 1897.

S. i R. pintà cinc decor. d'aquesta obra: l'Interior i l'Exterior del temple d'Evandre, l'Interior de la casa de Poppea, Paisatge amb un aqüeducte i l'Incendi de Roma. Aquestes cinc decor., copiades a la ploma pel dibuixant J. Passos, es troben reproduïdes en el núm. del 7 de febrer de 1898 de la *Ilustración Artística*.

En la Biblioteca del Museu de la Ciutadella hi ha un projecte inèdit de decor. de *Nerone*. Donya Maria Soler conserva un dels teatrins d'aquesta escenificació, un projecte de decor. de Plaça pública, un esbós de la decor. de la Casa de Poppea i el projecte definitiu de la decor. de l'Incendi de Roma. En l'Exposició del Teatre, celebrada a Montjuïc l'any 1930, hi havia un teatrí amb la decor. del Panorama de Roma; i a l'exposició de teatrins de S. i R. celebrada l'any 1927 al T. Liceu, hi havia l'altre (acte 2.<sup>on</sup>, quadro 2.<sup>on</sup>); aquest es troba reproduït en el llibre de Josep Francès.

(Dada de donya Maria Soler.)



L A V I D A I L ' O B R A D E

**NUESTRA SEÑORA DE PARIS.** Melodrama musical en 3 actes i 10 decor., basat en la novella de Víctor Hugo. El llibret era de Calixte Navarro; la música era del Mtre. Giró. Fou estrenat al T. Novetats l'any 1897.

Dues decor. de l'acte 3.<sup>er</sup>, les quals representaven l'Exterior i l'Interior d'una de les torres de la catedral de París.

El núm. de 24 de maig de 1897 de la *Ilustración Artística*, reproduceix la decor. de l'Exterior de la catedral.

Donya Maria Soler posseeix un teatri.

(*Dada de R. Moragues.*)

**ORFEO.** Òpera de Glück, estrenada al Teatre Líric.

Donya Maria Soler en posseeix un teatri.

**PARTHÉNOPE.** Ballet fantàstic de gran espectacle, música del Mtre. Guelfo Mazzi; estrenat en juny de 1884 al T. Tívoli.

S. i R. pintà tot el decor. Muñoz Morillejo cita d'aquesta escenificació les decor. següents: El fons del mar, Antiga ciutat azteca, El desert de Sahara (un dels més bells projectes definitius de S. i R.), Viatge a la Xina, Bosc secular del nord d'Europa. S. i R. féu també els figurins i fou l'empresari.

Donya Maria Soler posseeix el tanteig i el projecte definitiu d'una decor. que representa unes Ruïnes en la nit; un segon projecte definitiu que representa un Campament en el desert; un tercer de Paisatge muntanyós; un quart projecte definitiu que representa El fons del mar, l'esbós per a la decor. d'un Temple xinès, un Jardí indi esbossat, dibuixat en blanc i negre i també projectat en color definitiu, el projecte definitiu d'uns Temples indis, datat de 1883, i un teatri.

L'Almanac del *Diario de Barcelona* diu que S. i R. pintà per aquest ballet catorze decor. i els figurins. També el comenta amb aquests mots: «superó en esplendidez a Lohókeli».

(*Dades de donya Maria Soler i S. Alarma.*)

**POLIUTO.** Tragèdia lírica en 3 actes, música del Mtre. Donizetti, estrenada al T. Principal en 1856, i reestrenada, molt més endavant, al T. Liceu.

Per a la reestrena del Liceu, S. i R. pintà una decor. que representa l'Interior d'un palau romà.

Donya Maria Soler posseeix un teatri.

(*Dades de Virella i R. Moragues.*)

**REPERTORI del T. Circ Barcelonès.** S'escauria cap a l'any 1856 i seria pintat en col·laboració amb Joan Ballester, segons ens diu el senyor F. Carbó i Rovirosa; o en l'any 1860, segons Muñoz Morillejo. Qui sap, però, si en ambdues ocasions.

Donya Maria Soler posseeix un esbós de teló curt de Carrer, datat de 1871, identificat per S. Alarma com pertanyent a aquest teatre.



F . S O L E R I R O V I R O S A

- REPERTORI del T. Líric.** Donya Maria Soler posseeix un projecte per al Teló de boca, datat de 1877, i un projecte de teló curt de Jardí, datat de 1882. El repertori, el teló de boca i altres decor. d'aquest teatre fou venut al T. Clavé, de Mataró, i al T. del Casino, del Masnou, on actualment es troben. També posseeix donya Maria els projectes de decoració d'aquell desaparegut teatre.  
(Identificació de S. Alarma i dades del senyor Marfà, de Mataró.)
- REPERTORI del T. Principal.** Segons Muñoz Morillejo, S. i R. pintaria decor. varies, probablement repertori, per aquest teatre en l'any 1860.
- REPERTORI del T. Principal, de Gràcia.** S'escauria vers 1855 i fou pintat en col·laboració amb Joan Ballester, segons el senyor F. Carbó i Rovirosa; o potser en 1860, segons Muñoz Morillejo; encara que també podria ésser en ambdues ocasions.
- REPERTORI del T. Principal, de Sabadell.** Seria cap al 1870 o 1871 i probablement en col·laboració de Francesc Pla. Diu Muñoz Morillejo que també féu el Teló de boca.
- REPERTORI del T. de Terrassa.** Seria contemporani del de Sabadell.
- REPERTORI del T. Novetats.** Teló curt que representa una Plaça antiga, de caràcter monumental, any 1884. Fou reproduït en la revista *Hispania*, número dedicat a S. i R.
- REPERTORI del T. del Circo, de Saragossa.** Pintat en 1895 i 1896.  
Teló curt de Plaça monumental aragonesa. Fou reproduït en el número de la revista *Hispania* dedicat a S. i R.  
Donya Maria Soler posseeix dos projectes de Telons curts per aquest teatre, datats de 1896.  
(Identificacions de S. Alarma.)
- REPERTORI del T. Principal, de Saragossa.** Fou pintat en 1876.  
Sols coneixem d'aquest repertori un teló curt de Carrer, del qual donya Maria Soler posseeix dos projectes datats de 1876.  
(Identificat per S. Alarma.)
- REPERTORI del T. de Nantes (França).** Fou encarregat en 1867. En aquella ocasió S. i R. anà a Nantes i féu algunes aquarel·les que reproduïxen indrets arqueològics i pintorescos de la ciutat.
- REPERTORI per a San José de Costarrica.** Segons el testimoni de donya Maria Soler, s'escauria aquest treball vers 1889 o 1890.
- REPERTORIS INDETERMINATS.** En possessió de donya Maria Soler. Entre una bonior d'esbossos, apunts i projectes indeterminables, destaquen els següents:  
Paisatge rocós. Projecte definitiu, datat de 1878.  
Carrer de a pagès, a la claror de la Lluna. Projecte definitiu.  
Pati català del Renaixement. Projecte definitiu, que S. Alarma creu no realitzat.



L A V I D A I L ' O B R A D E

RIGOLETTO.

Cf. IL GUARANÍ.

ROBERTO IL DIAVOLO.

Òpera còmica en 5 actes, música de Meyerbeer, estrenada en el T. Nou el 6 de setembre de 1845, i represa en el T. Principal.

El decor. de S. i R. fou, naturalment, força més tardà que aquesta data d'estrena. Segons Muñoz Morillejo, seria vers 1860 i en col·laboració amb Joan Ballester. De S. i R. aquest autor cita una decor. que representa un Cementiri. Aquest decor. seria per a la represa de *Roberto il Diavolo* al T. Principal.

Donya Maria Soler posseeix l'esbós per a la susdita decor.

(*Dades de Virella i de Muñoz Morillejo.*)

ROBINSON PETIT.

Opereta bufa en 2 actes, lletra i música de Coll i Britapaja, estrenada al T. Circ Barcelonès l'any 1871.

S. i R. féu tot el decor., que era abundant, i els figurins, els quals conserva donya Maria Soler. Aquest decor. fou pintat al taller de Sabadell, probablement en col·laboració amb Francesc Pla.

(*Dades de donya Maria Soler, Muñoz Morillejo i S. Alarma.*)

ROGER LAROCHE.

Melodrama de Jules Mary, originalment titulat *Roger La Honte*, traduït i estrenat al T. Novetats vers 1890.

Decor. de Carrer nevat i un Interior del temps de Lluís-Felip.

(*Dada de R. Moragues.*)

ROMAMÍ-ROMAMÁ.

Opereta bufa, lletra i música de J. Coll i Britapaja. Era paròdia de l'opereta francesa *Giroflé-Giroflá*, adaptada per aquest autor i escenografiada per S. i R.

Aquest féu tot el decor. i els figurins, els quals conserva donya Maria Soler. En la carpeta que els reuneix hi han les copioses anotacions que abans de posar-se l'obra solia prendre S. i R.

(*Dades de donya Maria Soler.*)

ROMEO E GIULIETTA.

Òpera en 5 actes, del Mtre. Gounod; estrenada al T. Principal en 7 de març de 1876, i reestrenada al T. Liceu.

S. i R. pintà la decor. que representa un Canal de Venècia i un Parc il·luminat amb claror de Lluna. D'aquesta decor., donya Maria Soler conserva un projecte definitiu i un teatrí.

(*Dades de Virella i de R. Moragues.*)

SAINTE FREYRA (SANTA FREYA o FREYE).

Opereta en 3 actes, música del Mtre. Audran, estrenada al T. Tívoli vers 1891.

Segons R. Moragues, S. i R. pintà tres decor. per aquesta obra.

Donya Maria Soler posseeix almenys un dels teatrins d'aquesta obra, el qual fou exhibit a l'exposició de teatrins de S. i R. celebrada a la sala de descans del T. Liceu l'any 1927. És el teatrí corresponent a l'especificació de l'acte 1.<sup>er</sup> i es troba reproduït en el llibre de Josep Francès.



F . S O L E R I R O V I R O S A

- SANSONE E DALILA.** Òpera en 3 actes, de Saint-Saëns, estrenada al T. Liceu en gener de 1897.
- S. i R. pintà cinc decor.: Interior i Exterior del Temple de Dagon, Destrucció d'aquest temple, Presó de Gaza i la Vall de Lorec. La *Il·lustración Artística* del 25 gener 1897 reproduí aquestes cinc pintures.
- La senyora donya Maria Soler posseeix un teatrí, el que projecta l'escenificació de l'acte 3.<sup>er</sup> Aquest teatrí figurà a l'exposició de teatrins de S. i R. celebrada l'any 1927 a la sala de descans del T. Liceu, i es troba reproduït en el llibre de Josep Francès.
- (Dada de R. Moragues.)
- SEMIRAMIDE.** Òpera melodramàtica en 2 actes, de Rossini, estrenada en 20 d'abril de 1826 en el T. de la Santa Creu i reestrenada molt més endavant, potser vers 1866, en el T. Liceu.
- Donya Maria Soler posseeix el projecte definitiu d'una decor. que representa un Pati persa aquemènide, datat de 1866 (*Identificació de S. Alarma*), demés d'un teatrí.
- (Dada de Virella.)
- SOGRA Y NORA.** Comèdia en 3 actes, per J. Pin i Soler, estrenada al T. Novetats.
- Decor. d'Interior de casa rica.
- (Dades de Muñoz Morillejo i R. Moragues.)
- SOURCUFF.** Citat per Muñoz Morillejo.
- THERMIDOR.** Drama líric en 4 actes, lletra de Victorià Sardou; estrenat vers 1893 en el T. Líric.
- S. i R. pintà una sola decor. la qual representava la *Conciergerie*.
- (Dada de R. Moragues.)
- THING-KA O LA HIJA DEL CELESTE IMPERIO.** Ballet que sembla haver estat estrenat a París vers 1872.
- El senyor Salvador Alarma creu que els figurins foren encàrrec d'una empresa parisenca. Donya Maria Soler conserva les còpies o els originals d'alguns d'aquests figurins. S. i R. no hauria pintat decor. per aquesta obra.
- TRAVIATA.** Òpera en 4 actes, del Mtre. Verdi, estrenada al T. Liceu en 25 d'octubre de 1855, i el 27 de novembre del mateix any en el T. Principal.
- S. i R. pintà per aquesta obra una sola decor., el Jardí de l'acte 2.<sup>on</sup> Hagué d'ésser pintada posteriorment a la data de l'estrena de l'òpera. Muñoz Morillejo creu que seria vers 1860. Joan Ballester féu altres decor. per a *Traviata*.
- (Dades de Virella i de R. Moragues.)



## LA VIDA I L'OBRA DE F. SOLER I ROVIROSA

### TRISTANO E ISOTTA.

Drama líric en 3 actes, per Ricard Wagner; fou estrenat al T. Liceu en 15 de novembre de l'any 1899.

Diu Muñoz Morillejo que, segons confessió del propi S. i R., el mestre no es pogué esplaïar com hauria volgut en l'escenificació d'aquesta obra; la causa fou «misèries d'entre-bastidors». Fou la darrera obra de S. i R.

Decor. dels tres actes. Es conserven les tres i segueixen fent el seu servei un xic descolorides, particularment la de l'acte 3.<sup>er</sup>

Donya Maria Soler posseeix els teatrins dels actes 1.<sup>er</sup> i 2.<sup>on</sup>, els quals figuraren a l'exposició de teatrins de S. i R. celebrada l'any 1927 a la sala de descans del T. Liceu, i es troben reproduïts en el llibre de Josep Francès.

La *Ilustración Artística* les reproduí en la pàg. 755 del vol. de l'any 1899, dibuixades per J. Passos.

### UN RAPTO.

Opereta del Mtre. Antoni Nicolau, estrenada al T. Tívoli.

Donya Maria Soler posseeix un projecte de Teló curt del 2.<sup>on</sup> acte i un teatri.

(Identificació de S. Alarma.)

### OBRES INDETERMINADES.

Quasi totes en possessió de donya Maria Soler.

Un Port: projecte definitiu, dibuixat en blanc i negre, el qual Salvador Alarma suposa inèdit.

Ruïnes d'un castell: projecte definitiu; teló curt datat de 1879.

Infern: Aquest tema S. i R. ens l'ha deixat pintat varies vegades i en projectes definitius.

Castell gòtic arruïnat, a la claror de Lluna: Projecte definitiu, datat de 1879.

Paisatge rocós: Projecte definitiu, datat de 1883.

Ruïnes gregues, de nit: Ibid. 1878.

Ruïnes indostàniques, de nit: Projecte definitiu, datat de 1878, i que S. Alarma suposa no ampliat per a la realització escènica.

Carrer: Projecte definitiu de teló curt, reproduït per Muñoz Morillejo.

Terrassa d'un castell gòtic de començ del segle XVI. Projecte definitiu.



## APÈNDIX

*A continuació transcrivim, lleument esmenada l'ortografia, els dos interessants quadrets literaris escrits per Soler i Rovirosa, publicats en el diari La Veu de Catalunya del 2 de març de 1899 i dels 28 i 29 de desembre de 1900.*

### UN TRONERA

#### DAGUERREOTIP COLORIT

En *Perico* era fill d'un fuster del carrer més baix de Sant Pere. Sa mare va fugir, als quatre anys d'ésser casada, amb un comandant de tropa procedent de Cossos Francs, i mai més es va saber res d'ella. El bon fuster, veient-se sol i amb una criatura petita, diposità tota sa confiança en la Quitèria, camalluenta, jove i fresca, que ja servia a la casa, i de la que no en va sortir sinó per a ésser portada al Cementiri.

El noi es feia gran i entremaliat, essent el cap d'esquila del barri. Si s'hi jogava a lladres, ell era el capità, i si a soldats, el general. Anava a estudi tot sol i sense cartera, amb els llibres amb corretja per a més comoditat de fer campanes i poder gandulejar pels glacis del Portal de l'Àngel, cercant llet de bruixa o anant a fer l'estaquirot al joc de botxes de l'Esplanada. Moreno, nerviós i viu com la tinya, va aprendre de llegir, escriure i comptes sense encaparrar-s'hi gens i tan sols per a les seves necessitats.

Havia fet la creixensa tan de pressa, que la colla li deia el Pallanga, no en to de mofa, sino quasi amb respecte. *Jefe indiscutible* del barri, en proposar els seus plans eren executats amb cega obediència. Els vespres es desbordava amb els altres pels carrers i carrerons, fent gran persecució i destroça de gats, llànties d'escaleta i bombetes de sabater. Tenia una xeringa que, plena d'aigua i mangra, servia els dissabtes per a engegar-la entremig de les gelosies dels barbers, amb engrescament dels companys i esglai dels parroquians.

Les castanyeres eren també atropellades, arrossegant ells, o la mitja fortuna<sup>196</sup> d'algun metge, que en marxar servia de locomotora, els fogons de terrissa i torradores.

Trucaven pels pisos i portes de carrer i esbotzaven els papers que en les ventalles d'algun sabater feien de vidre en comisió; atravessaven a certa alçària cordills en un carrer estret, que feien caure els sombreros dels senyors; i si alguna vegada era la teula d'un capellà es tornaven boigs d'alegria, cridant l'escandalosa paraula de Bòlit!

Anava molt sovint a la Riba a rifar amb els xufleros bunyol de corda<sup>197</sup>, i es gastava amb els companys els quartos que arreplegava a casa seva en pa de figa, canya dolça i pipes de caramel.

Com era ja avançadot i son pare no volia que fes encenalls, perquè somniava per a l'únic fill que tenia una carrera lluada, ajudat de parroquians de valiment, va poder fer-lo entrar a la Universitat.

Sols hi va cursar un any, que no en necessità més per adquirir gran nom en saragates i bastonades, i per a conèixer els cafès de los cursantes, el de los Hongos i el billar del Tío NeHo.

Més d'una vegada els mossos d'esquadra, disfressats, l'havien portat, junt amb d'altres, a casa el jefe polític<sup>198</sup> on, després d'una bona llisada i d'haver causat engúnies i passos a son pare, el deixaven anar promentent la enmienda.

Sa poca assistència a les classes li va desenrotllar son caràcter independent i esvalotat. Era poc aficionat al teatre, perquè no tenia paciència d'estar assegut, però tant se'n parlava, que anà a l'estrena de *Don Juan Tenorio*, al Liceu. Aquell tipus el deixà enlluernat; i convençut per En Zorrilla de què amb l'astúcia s'aconsegueix tot, va dir que per a ell era allò *El Espejo de la vida*.

El pobre fuster s'anava empobrint per a poder satisfer les necessitats del noi que, entre setmana feia veure que estudiava i, sense anar a missa els diumenges, es presentava el matí a la Rambla de les Flors amb casaca



## L A V I D A I L ' O B R A D E

blava amb botons llunts, mocador de seda vermella a la butxaqueta del cor, armilla escocesa i torera plana de color de cendra amb cinta ampla. Comprava clavells per a regalar a la Flàvia, com ell deia, i després d'haver donat quatre toms fent-li costat amb puro encès, es reunia amb dos o tres companys per anar al Falcó a menjar les mongetes amb llimó i croquetes de crema, i d'allí al Cafè Nou a prendre la tassa de cafè i copeta de marrasquí, d'ampolla estorada.

Per Corpus, el curs de les processons era son camp de batalla. Les noies, escotades i amb mànega curta, assegudes als bancs del carrer, rebien de sa mà llesta grapatets de confits de pica-pica, fent-les-hi, al mateix temps, olorar un brot de ruda.

Insultava amb els seus companys els vells que tocaven les trampes amb crits de: Cròspis! Gana!, tot tirant ginesta barrejada amb sorra de mar; donant empentes i fent trompades amb els de gec, que no podien veure el jovent de faldons o mosquits d'arbre.

Son pare, decaïgut ja i desanimat, va despendre el darrer recurs anant a trobar don Francesc Fontanelles per a pregar-li, quasi de genolls, que empleés son fill a casa seva. Com que el bon home era estimat per la seva honradesa, la demanda fou atesa i el noi es posà a les ordres de l'encarregat dels subministres de tropa i altres negocis que don Francesc tenia amb el Govern, engrandint els magatzems del carrer de l'Olm de tal manera, que la gent deia si prendria l'arrendament del sol per eixugar les bugades.

En *Perico* va fer progressos tan ràpids, que aquell famós comerciant, endevinant les aptituds del noi, el dedicà al ram de Borsa, que s'anava aleshores ja arrelant el vespre als Escudellers i al Cafè del Comerç.

Entrà tan de ple en aquell negoci agitat, que es convertí aviat en corredor, intrús, simpàtic i eixerit, acabant per tenir l'exclusiva de les operacions que es feien a la casa.

La figura llargaruda s'accentuava ja pel xuclat de les seves carns, perdudes en disbauxes, copetes i purassos amb cap daurat que fumava a tothora del dia.

Guanyava molts diners i els gastava sense pietat. Allò era la *sierra sin fin*. Es féu amic d'En Planes, a qui encarregà un àlbum de *grisettes* franceses; va aprendre de montar a cavall, darrera el Correu, i en comprà un de ben car. Sempre lluita roba nova, essent dels primers a Barcelona que portaren botons interiors amb el nom del sastre.

A can Bach hi anava cada dia a comprar alguna cosa: bastons d'alicorn transparent, que en deia de caramels, i de canya d'indies mascle i empunyadura de vori amb dones nues, boquilles fetes expressament a París per a ell i petaques de pell de Rússia que no s'esbravaven.

Dominat pel desig d'agradar, s'entengué amb un empaperador de parets, antic postilló de diligència, que li ensenyà quatre acompanyaments amb la guitarra, i com que ell sabia, d'oïdo algunes cançons andaluses, va explotar aquest poderós element per a conquistar places no fortificades, entre les quals descollà la *Petra*, castellana, vídua d'un tinent de carrabiners, dona molt decent que es guanyava pobrament la vida brodat amb precisió *asientos de silleria i zapatillas de cañamazo*.

Com que era aficionat als Toros, hi anà una tarda, des de la porta del Cafè Nou, en una carretella descoberta, vestit amb gec d'andalús, faixa de mocador de Manila i calanyès. Al vespre ja era amic del *Chiclanero*, que el convidà a sopar, passant amb ell i la *cuadrilla* tota la nit de *culebra* i gran *jaleo*.

Els balls de disfresses del Liceu eren la seva delícia. Començava ja a ballar-s'hi el *can-can* per En Nuttis, introductor de l'asfalt a Barcelona, la seva dona, francesa que feia rotllo, un tintorer de Sant Martí de Provençals, també francès, i una pentinadora de Cerdanya que es donava aires d'estrangera. En *Perico* no va parar fins a prendre-hi part, a la vora de l'orquestra, que era el punt exclusiu dels de la flamarada. Els companys i amigues li feien plaça animant-lo i aplaudint-lo amb desenfrè, i era tal son entusiasme, que acabava sempre per convidar-los tots a sopar al Restaurant. La nit de la Candelera, entre la colla es trobava la vídua andalusa coneguda per la *Corredera*, a qui ell havia regalat, per anar al ball, un famós mocador xinès, brodat amb figures que tenien la cara de vori. Estava la taula plena de copes, tasses i ampolles, i tots ells ensopits i enrogallats de tant fumar, beure i cridar. De sobte es presentà la *Petra*, disfressada, i, en veure aquell escàndol, s'exaltà i començà una trencadissa que deixà la taula feta un mar de suc.

Tots restaren sense paraula, menys la *Corredera* que s'alçà de la cadira amb majestat i, traient-se de les espatlles el mocador, hi fregà la taula, el llençà a un recó i cridà el mosso que portés copes i licors. En sortir, en el *Guardarropa*, tothom deia que En *Perico* se n'havia fet cinquanta duros.

Mort son pare, que fou enterrat de bon matí sense avisar ningú, perquè no tenia temps per a res, donà dos cents duros per a misses i sufragis de la seva ànima, encarregant-ho tot al que havia estat fadrí major del difunt, i determinà posar pis amb tot *chic*, paraula que usava molt, perquè la despesa on vivia els seus companys la trobaven casolana.

Llogà un *entresuelo* de la Rambla. Les peces del darrera, fosques, les deixà mig abandonades perquè, com que menjava a la fonda, per a res les necessitava; i sols s'ocupà del saló i del quarto amb alcova.



F . S O L E R I R O V I R O S A

Vinga de seguida En Nólis i endavant amb un lluent mobiliari de *Chicaranda* i damés blau de cel, per al quarto dormitori. Saló amb cadires de vellut carmesí i montura daurada, com el segon acte de *La Traviata*; catifes toves de ramatges de flors i una pell de tigre; paisatges a l'oli, comprats a un italià que posava al Falcó; gros rellotge daurat i canalobres d'argent de can Carreres, amb indis macissos, i escupidors també d'argent, i que no serviren mai; i, damunt d'una taula rodona amb pedra marbre, àlbums i fotografies mal apilotades de vistes de París i acadèmies<sup>199</sup> amb mitjes i botines.

Aquell pis era un garbuig. Els *paltons*, casaques i raglans, algun d'ells amb l'etiqueta del sastre encara cosida, queien de les cadires; entremig, diaris francesos de caricatures, sense tallar, i tot aquell petit espai perfumat sempre d'olor d'oli de *Macasa*, de pipes, puros i cigarrets.

L'ataconador de l'escala, liberal i gandulot, que tocava el redoblant a la banda de milícia del quart batalló, li prenia els encàrrecs, i la seva dona i una neboda, molt llauneres, eren les encarregades d'endregar el pis, procurar puros i vi a l'ataconador, menjar les sobres del pernil dolç, *yemas*, *chantillys* i pans amb mantega, i buidar les ampolles de Xerès i de Xampany que enfarfegaven la taula rodona.

Generós com *Diego Corrientes*, feia anar a dojo els medallons, cadenes i *guarda-pelos* amb brillants, que regalava amb *esplendor* a noies que tenien el promès a l'Havana i a *senyores murmurades*.

Totes les nits, a última hora, anava al cafè a prendre alguna cosa, essent dels primers que hi menjaren truites a la francesa.

Ple de diners i adulat per tots els que el voltaven, li entrà l'ambició de figurar, perquè li semblava que a la seva persona li mancava ornament.

Va anar a trobar el senyor Vilaró de la casaca vermella, i amb porfia i diners obtingué una creu, al mateix temps que un comerciant que negociava amb sarsaparrella i anyils el feia nomenar vice-cònsol d'una República del Centre d'Amèrica. Aquestes distincions el farciren de dignitat; donant ordre després al sastre que li fes l'uniforme brodat d'or, com un ministre, i el retrat de *cuerpo entero* a M. de Bergne, pintor francès que tenia taller, i el més car de Barcelona. Encarregà al mirallista M. Cousseau un magnífic marc de pasta amb gerros de flors i angelets, tot daurat fi; mes, per la poca alçada del pis, mai va poder penjar-lo a la paret.

Envalentonat pels èxits i beneficis positius que obtenia, es llançà a fer negocis per son compte a l'esbogerrada, i com que anava sense ordre ni concert, puix que els seus llibres de comerç eren sols el *Carnet* del Banc i apuntes fetes amb llapis en els bitllets de la Rifa de Madrid, que comprava a *cuadernillos*, quan va adonar-se que perdia ja estava ofegat sens remei, no valent-li per a res la junta que va tenir amb els seus advocats Surroca i *Chinito*.

La caiguda fou tremenda, coincidint amb la d'Espartero, i, desesperat, recordant-se que era liberal, es va reunir amb els milicians entusiastes de la caserna de Jonqueres que no volien entregar les armes a En Zapatero, defensant-se com un lleó, de tal manera que després contava la Fideuera del carrer Condal, que se'l veia animant a tots els de la barriada amb una canana andalusa brodada de seda i un ganivet a la mà, llarg com un sabre.

La pobre *Petra*, que vivia al carrer d'Amargós, es compadí d'ell, amagant-lo a casa seva, contra la voluntat dels estadants de l'escaleta, que, per a no comprometre's, el deixaren agafar i, junt amb En Canonge<sup>200</sup> i altres capcalents, fou desterrat a Ultramar.

Son nom anà poc a poc esborrant-se, i sols alguns tranquils que quasi no l'havien conegut de vegades parlaven exageradament de les seves proeses, tot gronxant-se en els balancins del *Cassinu* del Liceu.

Al cap de tres anys se'l veié a la Rambla, rondant pels voltants del Cafè Nou, el dia de la Puríssima, vestit d'estiu, amb bufanda i sabates brodades de *cañamazo*, les mans a la butxaca, que no les treia sinó per arreplegar el cigarret que li donava algun jugador, callat sempre i parlant solament per a demanar una pesseta.

Alguns deien que sortia del Pati de la Gardunya, on va passar una temporada per trames descobertes fent de *ganxero* de soldats a Ultramar.

En estat de consumpció, la bondat del senyor Arnús li féu obtenir una plaça d'escrivent al *Fielato* del Portal de Sant Antoni. Menjava en una taverna d'aquell barri i dormia a casa la *Petra*, que estava rellogada en un quint pis del carrer de la Cendra; i com que cada nit anava a vetllar una cansaladera del Padró que estava impossibilitada, ell ocupava el seu catre que quedava en vaga.

Un matí, en arribar a casa la pobre dona, el trobà amb el cap als peus del llit i de bocaterrosa. La cara afinada i sense poder respirar; crida als veïns, li fa fregues de vinagre, mentres un minyó del replà arriba amb el Vicari, que li dóna l'Extrema-Unió, i mor com un pardal.

L'endemà fou enterrat, acompanyant el difunt al Cementiri dos acreeadors seus, el mosso de la taverna i un burot.

La *Petra* pagà el cotxe, la caixa i una missa resada als Agonitzants.



*El següent quadret de costums fou trobat entre els papers de Soler i Rovirosa. És altra bella evocació de la Barcelona de la meitat del segle XIX; molt colorida i viva descripció d'un temperament i d'un interior d'home poltró i exageradament metòdic: certament, la contrapartida del personatge i de l'ambient descrits en l'anterior treball literari. És curiós de constatar en aquesta estampa literària un temperament meticulosament ordenat com el de Soler i Rovirosa mateix. Com que la següent evocació és tan irònica com la del tronera Perico, diria's que en aquesta prosa l'autor es riu de si mateix.*

## UN SENYOR ORDENAT

Don Josep Mataró i Canet ja tenia anyots, però estava ben conservat quan jo el vaig conèixer.

A casa seva es sentia l'oloreta de les esglésies antigues; aquella barreja de reumàtic i d'olor dels fums de la cera i d'encens refredats. El seu pare, en casar-se, es va fer el mobiliari nou, perquè la seva futura era una pubilla rica de la costa. Mestre Joan, del carrer de la Ciutat, va fer prodigis de caoba amb dofins, lires i serps caragolades, bronzejades i daurades; i ell, don Josep, ho conservava tot amb aquell endreçament trist i opac que li era propi; i no va voler mai tauleta de nit, perquè «són endimaris i nius de porqueria».

Va estar als Escolapis. Quan en va sortir, va continuar el dibuix a Llotja, arribant a *sombra*, que la feia neta i plomada, amb gra d'ordi<sup>201</sup>, segons es podia veure en un guerrer amb patilletes i gran casc, que tenia enquadrat en marc bo de caoba, clavat simuladament amb claus de floró de llautó. Al peu del dibuix hi havia, amb lletra gòtica i esgrogueïda, la següent inscripció: *guerrier grec*. Aquest quadre el tenia al rebedor, entremig d'un Napoleó passant els Alps i una Maria Cristina, fets de *rasgos* o caligrafia pel senyor Grondona; i, davant per davant, una *mesa-revuelta*, feta amb llapis, goma i colors, segons els objectes, en la que el millor era un bitllet dels Empedrats, mig cremat de la vora, que talment es podia agafar. La tal *mesa-revuelta* l'havia feta sense mestre, treballant-hi tot l'estiu a la finca.

Per aquells temps va aprendre també a tocar la flauta, i fins se'n va fer comprar una de cristall, amb claus i peces d'argent, arribant a tocar-hi l'*Alma Inamorata* de la Lucia; però a l'últim la va deixar perquè un dia va sentir dir al metge senyor Arbós que es podia espatllar del pit. Aleshores aprengué de ballar a casa el senyor Biosca, i era assidu a les funcions que aquest senyor donava de *ninos* a casa seva. Dedicant-hi bastant temps, va arribar a tocar el piano baix la direcció del senyor Vileta. Després, quan va obrir-se el Liceu, sa mare va tenir la debilitat de comprar-li un *silló de patí*, i allí va anar fins ara fa anys, que se'l llogava.

A casa seva no mancava la seva llibreria de caoba macissa, amb tots els llibres enquadrats a tota pasta pel senyor Vives, fins el Diccionari d'En Madoz i el Panorama Universal. Per única excepció figurava sols a mitja pasta la col·lecció completa del *Diari* d'En Brusi. Aquesta llibreria se l'espolsava i orejava ell mateix un cop cada mes, durant tot un dia.

Ell mateix també es feia la tinta amb una recepta que tenia d'un frare de la Mercè ja el seu avi. Escrivia les cartes amb falsilla d'Iturzaeta, i en els llibres de comptes es ratllava ell mateix el paper.

Al menjador tenia un canari dels que refilen, i dintre el seu quarto un armari grandallós de Girona, tot ple de roba blanca molt endregada i amb una olor de codony encisadora.

La filla de la masovera, o la neboda, li va brodar un casquet de vellut amb or de *canutillo* i seda, i com que era tan bo, no el va voler portar mai, sinó que el va posar dintre un globus de vidre que es comprà a can Tarafa, de la Riera del Pi, i tenia damunt del tocador de la sala.

Era don Josep una persona tan endregada, que fins en el prendre xocolata se li coneixia. Cada dia feia els mateixos moviments: partia pel mig la torrada, procurant que les molletes caiguessin dintre la xicra o en el plat, i abans de l'última xarrupada, les recollia i triava amb gran paciència, amb el mateix fervor que si celebrés missa.



## LA VIDA I L'OBRA DE F. SOLER I ROVIROS A

Després, ben remenada amb frenesi i cullera antiga de vori, bevia l'aigua amb sucre roig, que ell en deia «de confiança», encenia un cigarret de paper i... a netejar la cria de canaris al terrat.

A migdia, a l'hivern, abans de dinar, se n'anava a donar un volt per Muralla de Mar, a prendre el sol; i diu que agafava gana amb l'oloreta que hi sentia de quitrà que el reanimava tot, i per tal raó molt sovint s'asseia al pedris, posant-hi el mocador al damunt per a no embrutar-se els pantalons. De mocador en tenia un altre d'express per anar a missa: un que, en agenollar-se, se'l posava tan ben plegat, que arribava a fer quasi un coixinet. I aquest no servia per a res més.

En sortir de missa cada diumenge, comprava un tortell de dos rals al Forn de Sant Jaume, i guardava ben plegat el paper que l'embolicava. Per Tots Sants comprava panallets; per Nadal, torrons, sense faltar-n'hi un d'Agramunt; per Cap d'Any, neules, i per a millor celebrar totes les diades, un mató de monja per Sant Josep, amb floretes enganxades, i un bon tortell per Sant Antoni.

Els dies de peix els observava amb gran respecte, i la seva alimentació era en general sana, igual i ordenada com la d'una caserna... ell, que tenia aquell terror a la tropa! Així, la xocolata, de tota la vida l'havia comprada a can Capella, perquè la feien amb pedra, a mans, ja que el fer-la a màquina, per a ell no valia res, perquè de massa fina li semblava fang, perdia la substància i el gras de la mantega de cacau. La seva taula era frugal, neta de vaseres i estalvis. El menjar, sobri i vulgar, de coses senzilles i, moltes, costoses de pair. L'oli, groixut, però de confiança, perquè era de la seva collita, com el vi i alguns postres misers i esquifits, com serves. A l'estiu bevia amb porró, per a recrear-se el paladar i no beure tant.

En quant a fumar... es fumava un puret en acabar de dinar, i, entre dia, a hores fixes, alguns *cigarrillos* que es feia a l'estiu a la hisenda. Li portava picadura de confiança un mariner de la Barceloneta que tenia molts parroquians coneguts, i, abans d'usar-la, don Josep l'estenia al sol dos dies, la passava per dos sedassos, número 1 i número 2, per a treure'n la pols, i després l'arruixava amb aiguardent de canya, que comprava d'amagat a un magatzem de la Riba. Per a fumar els *cigarrillos* usava mollets d'argent, i pel puro de postres una boquilla, també d'argent, que solia sostenir quieta perquè li agradava que s'aguantés la cendra.

Cap als finals de la seva vida, cada vespre es passava una horeta a cal senyor Tano, que tenia botiga d'adoba-paraiques i ventalls. Allí l'apreciaven molt, i ell varies vegades, per qüestió d'apuros, els havia deixat alguna partideta. La tertúlia es planyia sempre de l'estat de la Societat i del Govern, repetint un sac de llocs comuns, barrejats amb un «Això no pot anar: *vaya* un temps... Com més anem, *menos* valem... En els nostres temps això no passava... No sé on anem a parar». I quan apareixia a la venda una cosa nova, com botons, imperdibles, o el que fos, ell sempre deia: «Ca! ca! ca! *Papa dinero!*».

Cada cop que havia estat malalt, no havia volgut medicines sinó del carrer més baix de Sant Pere. Les farmàcies modernes tot s'ho gasten en capsets i pots. Tenia, per als talls, oli de cucs, de confiança, que un amic seu, apotecari de fora, li enviava cada any en una figueta. L'aixarop de falsia que a les primaveres prenia després de la xocolata, era fet de les monges.

Feia anys que havia atorgat testament, i, com que era previsor, tenia al Cementiri Vell un nínxol bo, dels d'ossera, que va fer comprar a sa mare quan se li morí el marit, amb perspectiva de tomba, un vas cinerari i una *llorona* de clarobscur fondejat per un desmai vert, pintada pel senyor Planella sobre aquella planxa de ferro, amb alguns punts de rovell, i al peu de la qual es llegeix avui encara:

*Bajo esta fría losa  
El cuerpo de un justo reposa;  
Y para su eterna calma  
Rogad a Dios por su alma.*



## NOTES

<sup>1</sup> En la reunió susdita assistiren les actrius senyores Maria Morera, Mercè Nicolau, Maria i Josefina Tàpies, i els senyors següents: Alexandre Cardunets, president del Cercle Artístic; Ricard Canals, delegat de l'Ateneu Barcelonès; Plató Vila, secretari de l'Ateneu Enciclopèdic Popular; Jesús Pinilla, delegat de l'Associació d'Empresaris de Catalunya; Josep M.<sup>a</sup> Vila, per l'Associació d'Artistes Lírics i Dramàtics; Joan Melfi, pel Sindicat Musical de Catalunya; Ricard Fuentes, pel Sindicat d'Artistes Teatrals; Joaquim Gutiérrez, president de l'Associació d'Art i Indústries del Teatre; Pau Sabater, president de l'Agrupació d'Aquarel·listes de Catalunya; Josep d'Arquer i Vives, president del Cercle del Liceu; Santiago Marco, president del Foment de les Arts Decoratives; Eduard Llorens, president de la Unió de Mestres Pintors; August de Rull, president de la Societat Gran Teatre del Liceu; Maurici Vilomara (†), escenògraf, deixeble de Soler i Rovirosa; Oleguer Junyent, escenògraf, deixeble també del nostre biografiat homenatjat; Ignasi Iglésies (†), dramaturg; Joan Mestres, empresari del Teatre Liceu; Jaume Pahissa, músic compositor; Lluís Masriera, pintor; Pere Cases Abarca, pintor; Adrià Gual, director d'escena; Marc Jesús Bertran, crític teatral; Salvador Alarma, escenògraf i deixeble de Soler i Rovirosa; Apeles Mestres, dibuixant, poeta i comediògraf; Amadeu Vives, músic compositor; Ambrós Carrion, autor dramàtic; Enric Borràs, actor dramàtic; Enric Morera, músic compositor i professor; Josep Castells, escenògraf; Frederic Marés, escultor; Lluís Claramunt, actor dramàtic i un dels iniciadors de l'homenatge; Lluís M. Bransuela, del comerç, altre dels iniciadors de l'homenatge; Ignasi Ribera, president de l'Associació de la Premsa Diària, i el comte de Santa Maria de Pomés, delegat de l'*Instituto Nacional del Teatro*.

<sup>2</sup> Integrat pels següents senyors: Alexandre Cardunets, president; Josep Claramunt, vice-president; Lluís M.<sup>a</sup> Bransuela, secretari; Adrià Gual, Ambrós Carrion, Antoni Robert, Apeles Mestres, Didac Priu (†), Domènec Guansé, Emili Tintoré, Enric Borràs, Felip Elies, Francesc Madrid, Frederic Marés, Ignasi Iglésies (†), J. Bernat i Duran, J. Brugada, J. Moragues, J. Navarro Costabella, Jesús Pinilla, Joan Mestres Calvet, Joaquim Ciervo, Joaquim Renart, Josefina Tàpies, Josep Castells, Lluís Masriera, Marc Jesús Bertran, Margarida Xirgu, Maria Morera, Maria Vila, Maurici Vilomara (†), Mtre. Amadeu Vives, Mtre. Enric Morera, Mtre. Jaume Pahissa, Oleguer Junyent, Pere Cases Abarca, Salvador Alarma, Santiago Marco, Santiago Rossinyol.

<sup>3</sup> Integrat pels periodistes absents senyors D. Priu (†), J. Povill, J. Navarro, D. Guansé, J. Bernat, R. Moragues, J. Brugada, E. Tintoré i F. Madrid.

<sup>4</sup> Integrat per l'Excm. senyor Batlle de Barcelona, l'Excm. senyor President de la Diputació de Barcelona, i els senyors Presidents de les següents entitats: Agrupació d'Aquarel·listes de Catalunya, Associació d'Art i Indústries del Teatre, Associació d'Artistes Lírics i Dramàtics, Associació d'Empresaris de Catalunya, Associació de la Premsa Diària, Ateneu Barcelonès, Ateneu Enciclopèdic Popular, Círcol del Liceu, Foment de les Arts Decoratives, Instituto Nacional del Teatro, Reial Círcol Artístic, Sindicat d'Artistes Teatrals, Sindicat Musical de Catalunya, Societat del Gran Teatre del Liceu.

<sup>5</sup> En la qual prengueren part els artistes senyors S. Rossinyol, O. Junyent, A. Cardunets, A. Mestres, F. Mestres, F. Labarta, S. Alarma, D. Baixeres, F. Marés, R. Alsina, J. M.<sup>a</sup> Armengol, E. Amigó, J. Basó, L. Brú, R. Batlle, J. Calvo, J. Casals, Amèrica Cardunets, P. Cases, J. Camins, C. Cornet, S. Díez, F. Elies, A. de Ferrater, J. Guardiola, E. Galwey, J. Junceda, F. Llop, E. Meiffren, A. Mas i Fontdevila, Ll. Masriera, F. Masvila, J. Mestres, Pilar de Montagud, M. Mensa, J. M.<sup>a</sup> Moner, J. Mercader, D. Nadal, J. Oliver, J. Portusach, A. Pedret, F. Planes, F. Planella, J. Pons, A. Aigua, Roig-Ensenyat, A. Riera, R. Ribera, Ll. Rigalt, Maria Ribes, A. Ràfols, J. Renart, Euda i Núria Soler, P. Sabater, N. Daniel, J. Soler, F. Sans, D. Soler, J. M.<sup>a</sup> Tamburini, N. Teixidor, M. Toullot, J. M. Valls, N. Valls-Clusat, D. Vilàs, J. V. Vidal, M. Vilomara, N. Porcar i Josep Llimona.

<sup>6</sup> Aquella exposició fou sobrevalorada amb dues conferències sobre l'art i la persona de F. Soler i Rovirosa, donades en el mateix local on se celebrava l'exposició pels senyors Apeles Mestres i Adrià Gual. Fou tanta l'activitat del Comitè Executiu en tal ocasió, que l'exposició pogué celebrar-se als vuit dies de la reunió primera.

<sup>7</sup> En aquesta ocasió es representà l'obra d'Àngel Guimerà *Terra Baixa*, i els actors, que es prestaren a jugar gratuïtament els personatges de la tragèdia guimeraniana, foren les senyores Morera, Xirgu, Xatart i Fornés, i els senyors E. Borràs, Galceran, Marli, Gómez, Galceran, Montero, Xuclà, Ferrándiz i Parrenyo.

El dia 25 de setembre de 1929, el Comitè Executiu organitzà en el mateix teatre la comèdia de Santiago Rossinyol *La Bona Gent*. En aquesta representació els principals papers estigueren a càrrec dels actors i actrius senyores Morera, Parrenyo, Jofre, Tàpies i Vila, i senyors E. Borràs, Daví, Aymerich, Gay, Peris, Duran, Banyeres, Marli, Ferrándiz i Parrenyo. El treball d'aquests artistes també fou gratuït, i don Pere Aldavert, marmessor d'Àngel Guimerà, condonà els drets d'autor pertinents a la representació de *Terra Baixa*; així mateix, don Santiago Rossinyol cedí els drets d'autor que li pertocaven.



# LA VIDA I L'OBRA DE

Cal fer constar també el desprendiment dels apunadors senyors Crespo i Fontanet, de l'Orquestra Catalònia, dels tenors senyors Emili Vendrell i Tino Folgar, del pianista senyor Pere Vallribera i del mestre Jaume Pahissa, que en aquelles representacions teatrals abandonaren el valor de llur treball a benefici de l'erecció del monument que es projectava erigir a la memòria de Soler i Rovirosa, i que a hores d'ara ja es troba en son bell emplaçament del carrer de les Corts Catalanes, en els jardinetes que hi han entre el Passeig de Gràcia i la Rambla de Catalunya.

Abans de començar la representació de *Terra Baixa*, l'obra d'Àngel Guimerà, l'actor senyor Ricard Fuentes llegí un elogi de Soler i Rovirosa que havia escrit el senyor Ambrós Carrion.

Cal esmentar també l'aportació del Grup Excursionista «Joventut Catalana», que cedí el producte líquid d'una representació del drama d'Àngel Guimerà *Maria Rosa*. Aquesta representació fou precedida d'una conferència sobre l'art de Soler i Rovirosa, llegida pel secretari de l'entitat.

Al benefici líquid d'aquestes exposició i representacions teatrals, cal afegir els valuosos donatius de l'Ajuntament i de la Diputació Provincial de Barcelona; de la Societat Gran Teatro del Liceo, de don Francesc Cambó i de la subscripció pública.

8 És de justícia fer constar en aquest lloc que l'empresa de l'erecció del monument i de l'edició de la present biografia monogràfica ha estat una difícilíssima gesta: els enuigs i dificultats que s'han tingut de vèncer, serien incontables, suficients per a descoratjar la mitjana de la gent abnegada. Així i tot, dues soles persones han portat durant tres anys seguits quasi tot el pes d'aquesta costosa doble obra: aquestes persones són el senyor Alexandre Cardunets i el senyor Lluís M. Bransuela. És segur que sense la constància i l'esforç d'aquests dos homes exemplars, ni el monument ni la biografia no es trobarien llestos.

9 De can Primet, que així és com encara avui dia és motejada la casa pairal dels Soler, a Vilanova. El pare de Sebastià Soler i Riba, aniria a establir-se al Ferrol per tal de traslladar-hi o representar-hi algun negoci català, que sempre hi han hagut comerciants catalans atrets per les terres del Nord d'Espanya, però particularment per Galícia, on són vàries les cases comercials d'anomenada que porten noms de la nostra terra. Fins sembla que durant aquells anys de la primera meitat del segle XIX hi hagué una gran emigració de catalans a la província de Santander. A propòsit d'això, Apeles Mestres conta un fet que no deixa de tenir gràcia i que serveix per a confirmar l'emigració de la nostra gent vers aquelles terres tan diferents de Catalunya. Diu, doncs, el gran dibuixant A. Mestres, que en fer un viatge a les terres càntabres en ocasió de documentar-se per a il·lustrar algunes novel·les de Josep M.<sup>a</sup> de Pereda, freqüentà molt el cèlebre escriptor muntanyès, i en una de les sentades aquest se mostrà escandalitzat de la invasió de la boina en terres càntabres, ço que Pereda considerava un descasament, particularment entre la gent marinera, la qual Pereda sempre havia vist cobrir-se amb barretina. Pereda afegia que els mariners d'aquelles costes santanderines no sols usaven en llur majoria el nostre típic barret de llana, sinó que fins en la llengua revelaven oriundes catalanes, ja que aquells mariners seguien barrejant modismes i mots catalans en la llengua del país, ço que per a Pereda era santanderisme més castís que el contagi dels bascs veïns.

10 És de suposar que el pare de Soler i Rovirosa nasqué ocasionalment al Ferrol.

Al Ferrol restà un germà de Sebastià Soler i Riba, el qual sembla que mai no es repatrià. ¿Hi anaren ple-gats o bé el germà hi aniria posteriorment, per tal de continuar el negoci que Sebastià hi deixaria? Aquest és un extrem que no hem pogut esbrinar.

11 És de suposar que s'estatjaria i tot a can Primet, perquè sempre més la família Soler i Riba, els seus fills, el nostre Soler i Rovirosa, tingueren contacte amb aquesta xamosa ciutat de la Costa de Ponent, on hi anaven a passar temporades. Altre fet que demostra atzarosa la naixença de Sebastià Soler al Ferrol és la llengua: el pare de Soler i Rovirosa sempre parlà el català com tots nosaltres, sense què, al dir del senyor Apeles Mestres, se li notés el més petit accent castellà.

12 La gent que conegué a ell i a la seva esposa, en refereixen tota mena de virtuts; tothom s'avé a parlar amb una gran deferència dels pares de Soler i Rovirosa: eren gent fina, cultivada i senyora, gent honestíssima i sociable en alt grau.

13 Durant tota la vida llur, fou també el preferit del germà Joan, el fill penúltim del matrimoni. Amb el germà Joan lligà sempre Francisquet, i senyaladament a partir de la joventut; des d'aquella edat ambdós sentien gran afició a les antiguitats, particularment a les armes i armadures. Ambdós col·leccionaren, i ho feren com una sola persona o com una raó social. Sembla que col·leccionaren molt i molt bo, perquè ambdós tenien cultura, lluc i gust suficient per a col·leccionar bé en un temps que els coneixedors eren a la nostra terra escassíssims i les antiguitats menyspreades i desvaloritzades.

Per a que hom tingui idea de com estaria aleshores el col·leccionisme, citarem el cas de l'arquitecte Oriol Mestres que, en trobar-se a Vich quan el cabilde de la catedral ausetana enxiquia el retaule, visità les obres i veié per terra, entre la runa, un bocí de la cenefa del retaule major, d'alabastre, obra del gran Pere Oller, retaule que encara avui és el principal ornamet d'aquella catedral. Oriol Mestres demanà per apropiarsen-lo, ço que li fou concedit sense vacil·lacions. Avui dia aquella meravellosa escultura és l'encís principal de l'estudi del dibuixant Apeles Mestres, fill d'Oriol, i el Museu diocesà de Vich es daleix per posseir-la. Encara és més colpidor el cas del Museu Santacana, de Martorell: aquest Museu està format tot ell de material desperdiciat; totes les peces del susdit museu són arrebregades pel seu fundador en la runa abandonada procedent dels convents cremats a Barcelona en la diada de Sant Jaume de l'any 1835. Aquest menyspreu per a les antiguitats, particularment les medievals, era universal. El mateix Apeles Mestres ens conta com adquirí Pompeu Gener a preu regalat, a destinació de la col·lecció Estruch, un lot de magnífiques armes i armadures d'un hotelier suís que les posseïa dels seus avantpassats, negligides en un soterrani; i com ell mateix, Apeles Mestres, pogué adquirir gairebé per torna, en la mateixa transacció, l'armadura que decora el seu estudi. El gran Balzac, en la preciosa novel·la *Le Cousin Pons*, ens parla ben eloqüentment del menyspreu que el propi París sentia per tota mena d'antiguitats durant la primera meitat del segle XIX; això a desgrat del fervor medievalista que el Romanticisme havia desvetllat arreu.

Els germans Soler i Rovirosa aconseguiren, efectivament, formar vàries col·leccions d'art antic meravelloses: ceràmica, vidres, bronzes, teixits, llibres i gravats, mi-



niatures, ferros, talles, armes i armadures, àdhuc objectes d'art extremoriental. Totes les persones íntimament conegudes de la família Soler i Rovirosa, la senyora vídua de Genové, filla de l'artista, i el seu cosí senyor Francesc Carbó i Rovirosa, totes coincideixen a afirmar que aquestes col·leccions foren de gran qualitat, ço que ho confirmen els pocs objectes que encara resten d'elles en mans de la susdita senyora Maria Soler, vídua de Genové, objectes, però, que no són pas dels millors d'aquelles mirabolants col·leccions avui disperses. Sembla que bona part de la col·lecció d'armes fou adquirida pel Museu Municipal de Barcelona. Els escenògrafs Vilomara i Junyent, deixebles de Soler i Rovirosa, adquiriren també, d'aquelles col·leccions, alguns objectes de valor. Diu Joaquim Bas i Gich, que treballà un temps amb el gran escenògraf, que un dels principals lots de les col·leccions que reuniren els dos germans Soler i Rovirosa pervingué de la societat *El Gavilán*. Aquesta entitat, dedicada al ball i a tota mena de tabola aparatosa, posseïa per a les seves cavalcades, funcions teatrals i balls de disfresses, un quantió *stock* de mobles, armes, vestits i antiguitats de totes menes, antiguitats autèntiques, perquè aleshores no existien els falsificadors ni els imitadors d'art antic, i perquè els objectes imitats haurien sortit enormement més cars que els autèntics. En disoldre's *El Gavilán*, Joan i Francesc Soler i Rovirosa adquiriren per poc preu tot aquest preciós guardarroba.

14 En el Col·legi Carreres féu amistat íntima amb el noi Joan Ballester Ayguals de Izco, parent de l'aleshores cèlebre escriptor Ayguals de Izco. Foren inseparables fins a la mort, fins que morí aquest, ben abans que Soler i Rovirosa. Ambdós sentien una gran afició al dibuix, ço que degué contribuir en bona part a lligar aquella amistat més que fraternal, si es pot dir així; perquè entre germans sovint hi han discrepàncies i pugnes, mentre que Francesc Soler i Joan Ballester realitzaren ininterrompudament l'acord perfecte.

15 L'acabament dels estudis elementals, superiors i comercials, degué coincidir, segons el record dels familiars, amb els 15 o 16 anys del nostre col·legial. Conta Oleguer Junyent, d'haver-ho sentit contar al mateix Soler i Rovirosa, que aquest havia actuat en la seva primera joventut, o en la seva adolescència, de pesador en el moll de Barcelona. Això ho confirma encara algun dels seus familiars en dir-nos que alguna vegada, tot passejant pel port, particularment pel Moll de Sant Bertran, se solia aturar de sobte, i, ho i senyalant una d'aquelles grans ombrelles de lona blava i blanca, o vermella i blanca a franjes alternes, que soplujaven anys enrera les tauletes dels pesadors del moll, deia: «Allí al dessota, hi he matat moltes hores d'enuig i desesper.» Tenim, doncs, ben establert que el senyor Sebastià Soler havia destinat el noi petit a la feina certament lucrativa, però no gaire artística, de pesador del moll. Aleshores potser els altres dos fills haurien estat destinats als altres dos negocis d'armador i de comerciant d'efectes náutics.

16 Cosa privada, cosa desitjada, diu la sabiduria popular; i així devia succeir a l'adolescent Francisquet en aquells inicis clandestins del seu art, en mig dels obligats sobtats estroncaments de la seva pueril inspiració, entre els terrors dels atansaments paternals, en les forçades i doloroses interrupcions d'aquell dibuixar que devia semblar el més temptador dibuixar de tota la seva carrera d'artista. El dibuix i la pintura devien ésser les seves obsessions, i totes les demés coses i accions de la vida serien per a ell tan secundàries, que en la seva adoles-

cència la vida real s'escolaria de manera fantasmàtica, mentre que la vida representada o imaginada que ell tan a precari dibuixava li deuria semblar la única raó d'ésser al món.

17 En la rica col·lecció d'art antic i modern que posseeix a Barcelona donya Dolors Tintoré, vídua de Bosch, hi han uns dibuixos, alguns d'ells aquarellats, indubtablement de mà de Soler i Rovirosa, que representen escenes de demolició i alguns interiors que podrien ésser del Palau Menor. Són obres datades de l'any 1858, que és justament l'any del començament de l'enderroc. Carreres Candi publica en la seva *Geografia General de Catalunya*, volum dedicat a la ciutat de Barcelona, un dibuix d'un interior d'aquest Palau Menor, obra de Soler i Rovirosa, datat també de 1858.

(Darrerament, quan aquest text ja havia entrat en caixes, hem descobert l'original d'aquest darrer gravat, junt amb altres dibuixos de Soler i Rovirosa que representen variats aspectes de l'enderroc del Palau Menor, parions dels precitats dibuixos de la Col. Dolors Tintoré, en el Pavelló de la Ciutat de Barcelona que el nostre Municipi presentà a l'Exposició Internacional de 1929, celebrada a Montjuïc.)

18 Anys enrera, en estampar aquest mot estrambòtic, no hauria calgut explicar-lo, perquè tothom sabia el que *titirimundi* vol dir. Però avui hi ha molta gent que no sap el que això significa: fa uns trenta anys que no es veuen *titirimundi*. El *titirimundi* era alhora el teatre, el director d'escena, el tramoista i l'empresari d'un gènere mitjà entre el cinema i els quadros plàstics, però simplificat i limitat fins a la puerilitat. El *titirimundi* corria món amb el seu teatre a coll i be; una simple caixa amb llum natural superior, graduable com la de l'estereoscopi tancat, i llum posterior; un ocular davanter, amb cristall d'augment, era el lloc d'espectaculació, el lloc destinat a l'únic espectador que consentia aquell espectacle, el qual consistia en una mitja dotzena de paisatges o interiors, gravats o litografiats i colorits a mà o bé amb trepa a l'aquarella i dotats d'efectes de llum artificial, de llum llunar, els finestrals o els ciris d'un interior d'església, o altres il·luminacions sobtades, les quals hom aconseguia bo i retallant els espais il·luminats i fent-los brillar per transparència d'un altre paper més prim amb la claror posterior de la caixa-escenari. Un joc de cadenetes que l'empresari-director feia jugar des de l'exterior, permetia de pujar i baixar cada un d'aquests quadros, els quals meravellaven la quitxalla: un xavo, de vegades un mos de pa, era el preu de l'espectacle. Avui encara Oleguer Junyent posseeix un d'aquests quadros pintats per Soler i Rovirosa debutant, i en el Pavelló de la Ciutat a l'Exposició de Montjuïc, n'hi havia una col·lecció d'autor o autors anònims.

19 Abans, el carrer d'Avinyó no moria pas al carrer Ample, com ara, sinó que moria a l'embocadura del carrer de la Baixada de Sobradíel. El tros següent era aleshores continuació del carrer d'Escudellers, el qual feia angle brusc en la casa que habitaven els pares del nostre artista, i anava a finir al carrer Ample. Tocant, doncs, en aquest carrer Ample, hi havia la casa on els Soler llogaren un pis, el segon domicili barceloní d'aquesta família vilanovina. Ni la família, ni els coneguts, no ens poden precisar quina casa era aquesta ni la data del trasllat. De les dates quelcom més precises que seguiran i de les dades que tenim avançades, es col·legeix que això esdevindria en la primera joventut de l'artista. L'any 1858 la comtesa de Sobradíel, dama aragonesa, pro-



# LA VIDA I L'OBRA DE

pietària del Palau Menor o de la Reina, tenia la terrible pensada d'enderrocar aquell vast conjunt de relíquies arqueològiques, esventar-ne la runa i construir en l'emplaçament del palau una munió de cases de lloguer. El nostre Francisquet, que aleshores comptava vint-i-un anys, solia fer escapades, com dèiem, al lloc del desastre, per tal de copiar els successius aspectes de l'enderroc. Doncs bé, sembla que vers l'any 1859 hom enderrocava la segona casa habitada a Barcelona per la família del nostre artista i que un nou canvi de casa s'imposava. Això vol dir, doncs, que el primer canvi hagué de realitzar-se entre els anys 1857 i 59; per tant, poc temps la família Soler pogué habitar la casa del carrer d'Escudellers propera al carrer Ample. El cosí del nostre pintor, el senyor Francesc Carbó i Rovirosa, és qui ens ha donat la notícia d'aquests successius canvis de casa.

<sup>20</sup> Això s'esqueia en 1869, segons dades de la filla de Soler i Rovirosa: així, doncs, aquest comptava en aquell moment els 33 anys gairebé precisos, perquè la desaparició del pare de Soler i Rovirosa s'esqueia en 13 de juny, onze dies abans de l'aniversari del seu fill.

<sup>21</sup> Els altres germans continuaren al carrer de Tres Llits, on residiren fins que anaren prenent estat matrimonial. Francisquet sembla que també hi féu alguna estada.

<sup>22</sup> Aquesta íntima convivència dels dos germans no durà, però, sempre tan estreta; d'una banda, perquè poc després de la mort de donya Petronella degué escaure's el primer viatge del jove escenògraf a París; d'altra banda, perquè en tornar de París, en morir el pare en l'any 1869, en lloc de tornar al pis del carrer de Raurich se'n va a viure al carrer de Tres Llits, amb els altres germans. Les raons d'aquest revirament no les sabem, però creiem endevinar-les: no seria segurament per raons d'incompatibilitat amb el seu germà Joan, sinó per raons de confort i d'ordre. El nostre artista fou sempre un temperament ordenat i polít. Que ho fou en l'edat adulta, ho sabem del cert; però que ho fou des de la seva primera joventut és un detall conjecturable, perquè la idiosincràsia de l'ordre, de la netedat i de la polidesa que invariablement totes les coneixences de Soler i Rovirosa fan ressortir com les característiques principals d'aquesta personalitat, sol ésser innata. No deuria avenir-se a la vida desarreglada a què forçosament havien de sotmetre's dos homes solters en una casa on no hi havia cap dona, i, per tant, després d'haver-ne fet una més o menys curta constatació, no es veié amb cor de recaure-hi en tornar de París: la casa pairal del carrer de Tres Llits, on es conservava el mobiliari ancestral, els records de tota la vida, el confort i l'ordre lentament fisonats al llarg dels anys, evolutivament acordats a les necessitats i al tarannà de la unitat familiar, a les futeses sentimentals escapades pel pis tot alternant amb els mobles i utensilis, al paper de les parets i a les llums particulars dels balcons; la companyia complementària de les germanes i llur providencialisme administrador i acariciador de la vida domèstica, tot això degué ésser per a el repatriat, després de llargs anys de vida solitària i llunyana, temptació irresistible.

El germà Joan deuria tenir un altre temperament menys aburguesat, perquè no sembla pas que mai sentís aquella fretura de revenir a conviure amb els germans: sempre més visqué sol i solter, amorós de si mateix i ansiós a tothora de procurar-se la vida més platxerosa. Un jorn abandonà el pis del carrer d'En Raurich, on es complaia a reunir vespralment un bon cenacle d'artistes i

literats, entre els quals no podia mancar el seu germà, i se'n anà a viure, amb les seves col·leccions d'antiguitats, al carrer de Còdols, en una casa propietat del pintor Modest Urgell. Per fi, en 1885, anà a ocupar el primer pis de la casa que el pintor Soler i Rovirosa, en plena prosperitat artística, es féu construir al núm. 415 (actualment núm. 333) del carrer de la Diputació, xamfrà al de Girona; en aquesta casa ambdós germans acabaren la vida; i encara donya Maria Soler i Marije, la filla de Soler i Rovirosa, hi viu amb la seva successió.

D'aquesta casa Francisquet en posseïa d'alguns anys abans el terreny: l'adquisició d'aquell solar degué ésser una inversió dels seus guanys durant els primers anys de l'exercici de la pintura, fins que es casà. Altres economies se li'n anaven amb viatges d'artista: un segon viatge a París, de més llarga durada que el primer; altre viatge per Bèlgica i a Londres, dels quals parlarem després; altre viatge a Madrid i a Toledo, en 1875, acompanyat de Tomàs Padró i d'ApeHes Mestres, viatge que només durà quatre o cinc dies, segons testimoni del senyor ApeHes Mestres.

Altres viatges degué emprendre, segons es col·legeix dels seus primers dibuixos datats i residenciats, avui en possessió de donya Maria Soler i Marije. Aquests viatges són els següents: en 1854, a Vinaroç i a Peníscola. A Vinaroç posaria a casa els pares de Joan Ballester, que vivien en aquesta població. A les acaballes de 1857, i durant, almenys, el gener de 1858, a Saragossa, El Fresno (Aragó), Madrid, Aranjuez i Toledo. En 1860, a Lleida. En 1874-75, a Toledo, i per tant és quasi segur que també a Madrid. En 1898, dos anys abans de morir, fa un darrer viatge a Madrid. De tots aquests viatges, la senyora Maria Soler conserva apunts interessants per al coneixement de les velles barriades de les esmentades poblacions, algunes d'aquelles avui dia desaparegudes. D'alguns altres viatges a l'estranger parlarem més endavant.

En 1885 féu un viatge a Suïssa. En 1898, el viatge a Itàlia; sembla que fou en companyia de l'empresari del Liceu, el senyor Albert Bernis. En aquell mateix any féu un viatge a Madrid per a exercir el càrrec de Jurat en un concurs de cartells artístics, anunciadors del xampany Codorniu.

<sup>23</sup> Lluís Rigalt, que era un gran paisatgista i un magnífic dibuixant de ruïnes i d'arquitectures sòlides i sanes, en la seva càtedra de l'Escola degué ésser un professor providencial per als pocs aspirants a l'escenografia que passaven per aquelles aules. Sabem de bona tinta que s'estimava molt ambdós joves principiants i que els encoratjà amb preceptes i consells que no tenien res d'escolàstics: els recomanava, per exemple, que fessin força apunts de tot el que els sortís al pas, ço que en les altes esferes de la pedagogia de l'art era considerat atemptatori a la Llei de l'Escola, a l'academisme aleshores totpoderós, que no admetia altre ensenyament ni pràctica del dibuix i del color que els que es desprenien de les Regles, que el que comanava el programa oficial, i que calia seguir pas a pas, a ulls clucs, fos quin fos el temperament al qual havia d'ésser aplicat. Claudi Lorenzale, que era pintor «natzarè», o sigui de l'escola primitivista-acadèmica de l'alemany Overbeck, abominava d'aquestes suggestions llibertines del gran Lluís Rigalt, les considerava una metzina per a la joventut; i per a tota mena d'apunts i notacions del natural sentia un menyspreu tan gran que l'indava en l'odi. Així és que Soler i el seu amic Ballester es trobaven a l'Escola amb els parers oposats dels dos professors, entre l'espasa i la paret. Es veu que almenys el nostre artista es decidí per l'espasa; es deixà traspasar per l'espasa, o bé es llançà contra la fulla flexible i la



F. SOLER I ROVIROSA

doblegà, perquè el cert és que ja des dels seus començaments el veiem ben lluny de l'aculament a la paret acadèmica.

24 Aquell Carreres potser era un dels habilidosos pintors al tremp que decoraven profusament les parets de les nostres cases i torres benestants d'aquella època isabelina amb paisatges i arquitectures, ruïnes i escenes històriques o mitològiques. Aquest Carreres arribà a ésser un veritable escenògraf; fou el Marian Carreres que ocupà un bon lloc en la nostra escenografia.

25 Però el senyor Sebastià no era cap sentimental ni un home així de fàcilment despenjable de les seves conviccions. Alguna altra raó devia pesar en aquella ocasió en l'esperit del senyor Sebastià per a què, en lloc de sulfurar-se pel descarrilament tan ostensiu de Francisquet, s'hi deixés commoure i s'hi complagués; per a què la senyora Petronella s'atrevis a preparar aquell parany. En efecte, greus raons contribuïren a què el senyor Sebastià estovés la seva rígida intransigència i es doblegués bonament. Feia algun temps que els negocis no anaven prou bé: una mala jugada de Borsa, seguida dels consecutius naufragis de tres vaixells de la seva propietat, havien acovardit l'habitual ardidesa del senyor Sebastià. Diu la filla del nostre biografiat si en bona part aquest pànic fou produït pel fet que els tres navilis perduts portaven cada un el nom d'una de les filles Soler. Això semblà al senyor Sebastià, ultra desastrós, anunci de major mal averany, i així fou com poc a poc anà liquidant el negoci d'armador, el qual, d'altra banda, la política ultramarina i la política internacional del Govern espanyol, demés de l'avenç mecànic de la marina mercant d'altres pobles més emprenedors, feien periclitar.

26 Segons l'anònim A., en la *Il·lustración Artística*.

27 Muñoz Morillejo parla d'un segon viatge a París en 1862, però com que s'erra en creure que és un viatge anterior a l'aprenentatge de París, així mateix es podria equivocar en la data. Aquest viatge de 1862 potser és el de retorn a París després de la vinguda a Barcelona en ocasió de la mort de la mare de l'artista.

El viatge o els dos viatges primers a París s'escaigueren, doncs, en 1856, i fou viatge d'exploració i al final comença a ésser d'aprenentatge, ço que jo anomenaria el «gran aprenentatge» de Soler i Rovirosa i del seu company Ballester. En aquest viatge, degueren passar per Marsella i degueren aturar-s'hi, perquè en la Biblioteca del Museu de la Ciutadella hi ha de Soler un dibuix de la primera època que reproduceix el *Fort des Pics*, d'aquella ciutat, fortalesa gòtica que degué ésser demolida, perquè en una visita a aquesta capital del Migdia francès, no l'he sabut veure ni l'he vist enregistrat en les guies.

28 Diu Muñoz Morillejo, que és qui ens proporciona aquestes dades, que Ballester tingué amb la decoració de l'acte segon de *La Traviata* un èxit sorollós. Tingué la pensada de donar l'apariència de major grandiositat a aquella decoració que ha de representar una règia sala de ball bo i fent representar als bastidors el paper de simples columnes de la fastuosa arquitectura, per manera que el ball es perllongava enllà dels bastidors fins a perdre's de la vista de l'espectador. Diu Soler i Rovirosa en la seva conferència de l'Ateneu Barcelonès, que en aquella ocasió Ballester i ell mateix tindrien dinou anys d'edat, ço que ens sembla exagerat. Soler i Rovirosa es descompta, probablement. A l'any 1855, als dinou anys, els dos aprenents d'escenògraf començaven tot just l'apre-

mentatge. Si per cas Soler no s'equivoca, cal convenir que el seu aprenentatge fou d'una precocitat sens parell.

29 Conta Joaquim Bas i Gich, i ens ho confirma de paraula Oleguer Junyent, que el pare arribà a enyorar Francisquet i que l'absència l'anà obsessionant de tal manera, que un dia féu repentinament la maleta i, sense prevenir, corregué a París a veure el seu fill. El senyor Sebastià era aleshores molt vell — la mort se li atansava — el viatge a París havia d'ésser per a ell una tortura. Així i tot, el féu i atenyé sense obstacles la capital de França amb gran estupor i esverament de Soler i Rovirosa, qui no es sabia avenir del gros i temerari sacrifici que aquell viatge representava per al bon vellet. Afegeix el senyor Bas, que Soler i Rovirosa no permeté que el seu pare se n'entornés tot sol a Barcelona i volgué acompanyar-lo en viatge d'anada i retorn. Potser aquest viatge sigui el que ens revelen els croquis barcelonins datats de 1863. Però, si esverat romangué el fill quan la inesperada visita del pare, més esverat el pare de constatar en quina estreto vivia el fill. Conta donya Maria Soler, la filla de Soler i Rovirosa, que de resultes del mal menjar durant aquella època del gran aprenentatge, el nostre artista agafà una malaltia crònica de l'estómac.

Diu Muñoz Morillejo, que en ocasió d'aquest exatriament Soler i Rovirosa i Ballester s'aturaren a Perpinyà i a Bordeus, i arribaren a París el dia 22 d'abril de 1862, ço que és notòriament inversemblant. Cal creure que el viatge anterior als estudis parisencs és a les darres de l'any 1856. Retinguem el que aquest autor diu de l'estada a Bordeus i a Perpinyà, però estiguem segurs que aquest viatge de què ens parla no és el primer, sinó el segon o tercer. El primer viatge — ja ho hem vist — Soler el faria per Marsella, i el segon probablement per Bordeus.

30 En aquells temps l'escenografia francesa havia entrat en un nou apogeu i era gairebé la única escola d'escenografia: l'escenografia francesa irradiava pel món com totes les arts franceses. Els mestres i l'ambient, no podien, doncs, haver-los escollit millor els nostres dos joves escenògrafs.

31 Aquesta dada és confirmada per Salvador Alarma, que endemés afegeix si el mateix Soler i Rovirosa li havia dit que en aquelles ocasions havia fet incontables croquis, molt ràpids, dels conjunts escenogràfics. Tot això darrer ha pogut ésser comprovat pels mateixos croquis, els quals, com deïem, es conserven perfectament datats i localitzats.

32 Així ho testifica el senyor Carbó i Rovirosa, cosí de l'escenògraf que ara historiem. Cambon devia aleshores treballar tot sol. No sabem si Joseph-François Thierry fou mestre de Soler i Rovirosa i alhora de Ballester, o bé si els tres professors foren mestres dels dos barcelonins: els historiadors de l'escenografia nostrada ni els familiars i amics de Soler i Rovirosa no saben precisar ben bé aquest extrem. El cert és que Thierry i Cambon foren professors admirats i estimats de Soler. En les notes manuscrites per a la conferència de l'Ateneu, Soler i Rovirosa transcriu l'elogi que de Thierry féu, en ocasió de la mort d'aquest escenògraf, el crític d'art del diari *La France*, Paul Foucher. I després, amb llapis, el conferenciant de l'Ateneu sembla voler evocar un altre testimoni en afegir: *Véase T. Gautier, también.*

En les susdites notes manuscrites, el nostre biografiat qualifica així els seus mestres: *Cambon, el caràcter — Thierry, el color.*



# LA VIDA I L'OBRA DE

Encara el senyor Muñoz Morillejo ens parla d'un quart professor, i en les seves notes manuscrites Soler ho confirma, que s'anomenava Riquier o bé Riquier, que ensenyà al nostre biografiat la perspectiva aplicada a l'escenografia. Thierry sembla que s'especialitzà en l'escenografia de paisatge. Diu el senyor J. Bas, que un tal Léger fou també mestre de Soler i Rovirosa a París, mestre de perspectiva.

33 Es probable també que algunes obres que figuren com de mà d'aquests mestres fossin en gran part, i fins potser del tot, obra de Soler i Rovirosa; perquè, segons el testimoni de Jeanne Doin, la biògrafa del cèlebre escenògraf francès Séchan, des dels temps de Cicéri, els escenògrafs francesos més afamats no han vacil·lat a signar decoracions pintades en gran part o totalment pels primers pintors a sou de llurs tallers.

34 Soler i Rovirosa croquisà no solament escenificacions dels teatres de París, sinó de tots els teatres que freqüentà arreu on es trobà tot corrent món. Es conserven croquis, datats i anotats seus, de teatres de Suïssa, de Bèlgica, de Madrid i àdhuc de Barcelona.

I no s'accontentava de croquisar les escenificacions, sinó que en el seu deliri escenografista, àdhuc dibuixava els telons de boca i fins l'arquitectura de les llotges prosèniques. És més, quan en aquests viatges, tot corrent els museus, topava amb una obra de Panini, d'Hubert Robert o de qualsevol altre pintor d'arquitectures i de ruïnes, també croquisava aquestes pintures, i d'aquesta mena de croquis també es conserven bons exemplars a casa donya Maria Soler.

Cap allà l'any 1881, i després a l'any següent, ell i la muller hagueren d'anar a França per afers relacionats amb la successió del seu oncle, el marí de guerra Lefèvre. En aquells viatges freqüentaren ambdós molts teatres, segons testimoni de la senyora Maria Soler, i segons es desprèn també dels nombrosos croquis d'escenificacions perfectament datats i localitzats: la muller aleshores seria, de la parella espectadora, la única i real espectadora; el marit continuava actuant d'escenògraf, encara que no el sollicitessin. Més tard tornem a trobar d'aquests croquis escenogràfics parisencs, datats en 1897.

En aquestes sessions de copisteria Soler i Rovirosa sembla que es limitava a apuntar amb llapis, i en arribar a l'hotel o a casa lavava aquelles anotacions, les ombrejava, de vegades les resseguia o les accentuava amb tinta i ploma (segurament la seva preferida ploma d'oca) i fins sovint les coloria lleugerament. A la Biblioteca del Museu de la Ciutadella existeixen algunes còpies molt acabades de decoracions dels mestres francesos, tan acabades, que fan suposar que Soler i Rovirosa trobà la manera de fer-les posar, com aquell qui diu, més reposadament del que ho permet la representació teatral.

35 El senyor Muñoz Morillejo diu que ambdós camarades retornen a aquella època, però això no s'adiu amb el que aquest mateix historiador afirma del contracte signat a París en 1867 entre Soler i Rovirosa i monsieur Bernier.

36 Dinorah fou la darrera producció del malaguanyat Joan Ballester. L'arbre del darrer acte de *L'Africana* sembla que particularment produí una grossa sensació, la qual percentí tant en l'esperit de la gent d'aquell temps, que ara encara els sobrevivents en parlen extasiats. Joan Ballester s'havia associat amb l'escenògraf Marian Carreres, aquell mateix Carreres que inicià Soler i Rovirosa i Ballester en els misteris de l'escenografia.

Els dos associats devingueren escenògrafs del Liceu. També ambdós decoraren el parterre i el sostre del Teatre Principal de Sabadell, ço que el dia de la inauguració d'aquest teatre valgué a Ballester una corona de llorer. Aleshores estava molt de moda aquest pueril homenatge de la pública coronació. Tot just tingué temps d'escriure a Soler i Rovirosa les emocions d'aquest homenatge i morí a 19 de març de 1868, als trenta un anys d'edat, segons Muñoz Morillejo.

37 Segons Junyent, en 1868; però, al dir del cosí de Soler i Rovirosa, això s'escauria en 1869, i és probable que fos així, perquè en 13 de juny d'aquest 1869 morí el senyor Sebastià Soler i Riba: el seu fill retornaria segurament abans d'hora per causa de la mort o de la malaltia del seu pare. El cert és que, en arribar a Barcelona, posa a casa del seu pare o dels seus germans. La filla de Soler i Rovirosa confirma que el seu pare, aleshores solter, arribà a Barcelona uns mesos abans de la mort de l'avi Sebastià.

38 Francesc Pla fou deixeble de Claudi Lorenzale, i a París ho fou de Philastre i de Cagé, artista aquest darrer que vingué a Barcelona i hi aconseguí la celebritat. Ja tindrem ocasió de retrobar-lo. També el gran Philastre treballà, enc que temporalment, a la nostra ciutat; en tal ocasió, Francesc Pla i Vila col·laborà amb ell. En 1873 Pla es dissocià de Soler i se n'anà a Madrid, on aconseguí fama de genial. En 1880, Pla i Vila es repatrià i morí set anys després.

39 És més probable que fos a Sabadell, perquè en el recent llibre que el senyor Marian Burgués, de Sabadell, acaba de publicar amb el títol de *El Sabadell del meu record*, es parla de l'estada de Soler i Rovirosa a aquella ciutat durant el temps de l'epidèmia, i dels treballs artístics de vària mena i sobretot escenogràfics que hi féu. Sembla que l'associació de Soler i Rovirosa amb F. Pla ja fou proposada per aquest durant llurs estudis a París; però aleshores Soler refusaria, pretenent que, a desgrat de les grans aventatges de l'associació que li brindava Pla, li sortia més a compte seguir estudiant. Així ho conta Muñoz Morillejo.

40 És de creure, però, que ja li havien estat productius els anys d'estudi passats a França. Ja hem vist que gairebé de seguida d'arribar a la Meca de l'escenografia, Soler i Rovirosa havia aconseguit estudiar tot guanyant-se la vida. D'altra banda, es veu que des de petit el nostre artista fou un temperament ordenat, i aquest temperament se li desenrotllà i perfeccionà amb el contacte de la vida tan bon punt s'afanquí de la tutela paterna i fou amo i responsable de la seva vida. Aquest ordre li permeté segurament d'economitzar part dels seus guanys. Sabem també que demés d'ordenat era econòmic, i que a París cobrà bons sous i aconseguí bons encàrrecs d'escenografia. Tot això li degué permetre d'arreconar un capitalet quan vingué l'hora del retorn a Barcelona.

41 La filla, donya Maria, suposa que en morir el senyor Sebastià Soler, o poc després, l'antic negoci on treballaven els germans Sebastià i Joan, que ja era un negoci magre, cessà del tot. Ningú no ens sap dir què fou del germà Sebastià. De Joan, o John, com l'anomenava la família, se sap que es dedicà a procurador de finques i que s'hi guanyà la videta, vida de solter, fins a la mort. Quan Soler i Rovirosa es construï la casa del carrer de la Diputació, John se n'hi anà a viure amb les seves col·leccions, ocupant-hi un segon o tercer pis. John



## F. SOLER I ROVIROSA

morí vell, amb les patilletes del bon temps de *El Gavi-lán* i de *La Paloma*, vestint sempre a la moda dels anys del Taller Embut.

42 D'aquesta manera començaren els barcelonins a poder visitar a tothora exposicions d'art modern a can Munté o Monter, del carrer d'Escudellers, a can Mauri, del carrer d'Avinyó, a can Parés, etc. «Fins aleshores no hi havia a Barcelona altres exposicions que les col·lectives que molt de tard en tard organitzaven l'Escola de Belles Arts o l'*Ateneo Catalán*, l'antecessor de l'Ateneu Barcelonès; aquestes eren exposicions col·lectives de caràcter oficial, i rarament o mai producte de llur temps, sinó simple arplega de tot el que amb penes i treballs es podia reunir de la minsa i misera producció artística dels barcelonins o dels catalans de diverses generacions. Aquelles antigues i molt espaiades exposicions d'art eren, més que una necessitat espiritual de la ciutat, un pretext d'inflor del programa de festes de la Mercè, o un número més d'altre determinat programa de festes públiques. Quan començaren a funcionar aquestes primeres sales barcelonines d'exposicions, es trobà manera de fundar un veritable palau dedicat exclusivament a les exposicions d'art, la *Sociedad de Artistas*, formada per accions, les quals subscriuïen els mateixos artistes expositors i els amateurs. Aquell palau fou bastit al Passeig de Gràcia, encreuament amb el carrer de les Corts Catalanes, en el mateix xamfrà que ara ocupa el bell palau Marcet.» Allí s'organitzaven «exposicions col·lectives d'art antic i modern, les quals duraven de vegades tot un any; per a cada una s'editava un catàleg, i la visita es podia fer mitjançant el pagament de dos rals per visitant. Les persones que recorden aquest edifici, diuen que tenia una arquitectura semblant a la del Museu-Biblioteca Balaguer». (Feliu Elies: *Benet Mercadé*, pàg. 23.) Encara, més endavant, el nostre moviment artístic tingué prou força per a organitzar un luxós Hotel de Vendes, en el carrer de la Portaferrixa, on es liquidaren constantment col·leccions d'art de tota mena i qualitat.

43 El piset que ocupava John en el carrer de Raurich fou, durant la solteria del nostre escenògraf, un petit club d'intel·lectuals. En havent sopat solien reunir-s'hi, ultra els dos germans Soler, l'empresari o futur empresari del Liceu, Albert Bernis; el professor de dansa, Moragues; un pintor de retrats anomenat Manuel Ferran; el pintor Francesc Sans, que fou director del Museu del Prado (i a cada moment se'n venia a Barcelona), l'escenògraf Marian Carreres; un tal Coello, autor del llibret de *La Magia Nueva* (opereta de màgia), literat madrileny; el cèlebre Hertenbusch, que escriví altre llibret per a una opereta de màgia aleshores molt cèlebre, *La Redoma Encantada* (la qual Soler i Rovirosa decorà, així com també decorà *La Magia Nueva*); en fi, el cosí dels Soler, el senyor Francesc Carbó i Rovirosa, que és qui ens descobreix l'existència d'aquest cenacle.

Diu el senyor Artur Masriera, en el seu llibre titulat *Los Buenos Barceloneses*, que Soler i Rovirosa solia freqüentar també la rebotiga de la rellotgeria d'En Pitarrà, la qual era un cenacle molt concorregut. L'escenògraf hi anava particularment quan havia de proposar bocets de decoracions destinades a les obres del drama-turg o per a parlar d'aquesta mena d'afers. I Conrad Roure diu que freqüentà un cenacle del Cafè Cuyàs, on es reunien Caba, els dos Padró, J. Ll. Pellicer, M. Urgell i Ballester. (C. Roure: *Recuerdos de mi larga vida*, t. II.)

44 La casa en qüestió és el número 333 del carrer de la Diputació, xamfrà amb el de Girona. Al costat

del carrer de la Diputació, Soler i Rovirosa adquirí un altre solar més petit i allí es féu edificar el taller, el qual consta només de baixos, mentre que la casa és de quatre pisos. Una escala interior comunicava el taller amb el pis habitació. L'edificació està intacta, però el taller es troba actualment ocupat per una petita indústria, i l'escala de comunicació fou inutilitzada.

45 Com que era ordenat en totes les seves accions, ho era també en la netedat. En tornar del carrer i canviar-se la roba traslladava a la d'estar per casa els mocadors, per tal que en eixir de nou al carrer no els portés rebregats ni usats.

46 Conta la seva filla que, tan traçut com era en tota cosa, era excepcionalment inepte per a tallar-se les ungles, per a fer-se el llac de la corbata i per a posar-se els botons de la camisa, feines que havia de delegar en una altra persona. No usava cap joia: ni anells, ni botons d'or o d'argent, ni agulla de corbata, ni tan sols rellotge. Només quan per raons d'etiqueta es llevava la xalina per a posar-se corbata de plastró, la qual també li havia d'ésser posada per mans alienes, ni que es tractés dels plastrons ja fets, només en tals avinenteses, doncs, la filla o la muller hi clavava subrepticiament l'agulla preciosa: era la única agulla de corbata que Soler posseïa, una agulla encapçada amb una petita moneda romana. Si per oblid de la muller o de la filla, o bé perquè l'artista portés pressa, el llac de la xalina no passava per les mans femenines, no sabent com sortir-se'n, Soler i Rovirosa prenia el partit d'encreuar els dos panys i endinsar-ne els extrems entre l'armilla i la camisa.

47 Fins es donava el cas, segons conten la seva filla i el pintor Alarma, que quan exultava i no tenia gent de prou confiança al seu voltant per a cridar les facècies en to major, ell anava a cercar-la. De vegades eixia mal forjat del taller per a esvalotar el crític d'art Raimon Caselles, que vivia prop de la casa de Soler. El pintor posava les mans entorn de la boca, a manera d'altaveu, i en direcció als balcons de Caselles l'apehava a grans crits: «Caselleeees!! Caselleeees!!». I no pas per a dir-li res, sinó per tal de confondre'l, perquè Caselles, que era molt tocat i posat, no podia sofrir que se'l tractés massa familiarment en públic. En sentir els cridassos de Soler des dels balcons de la façana, Caselles devia fugir aterroritzat a la banda del darrera, i això plaïa al Soler i Rovirosa exultant. Així mateix obrava amb el farmacèutic Genové, que era íntim amic seu: per tal de mortificar-lo anava a la seva gran farmàcia de la Rambla de les Flors, la més prosopopeica de Barcelona, i li parlava en veu alta i en to sardònic de la seva gurmanderia pel bacallà, ço que Genové creia greument perjudicial per a la seva autoritat sobre els oficials de farmàcia que en aquell sagrat recinte treballaven amb el savi doctor botanista i farmacèutic. Si la botiga era plena de clients, Soler s'espantava, retrocedia, i tot tantant ràpidament la porta deixava anar, com una entre-maliadura de nyèbit, el crit: «Manquen serradures?» Tan puerils dolenteries alternant amb la seva bondat il·limitada i amb la correcció de *gentleman* que habitualment palesava davant del comú de la gent, ens donen el to del seu temperament. Aquests detalls, aparentment vulgars o banals, són, per poc que volgüem fixar-nos-hi, indispensables per a la coneixença de l'home que aguantava i movia l'artista.

48 Diu Salvador Alarma, que en parlar amb la gent de l'ofici, tan aviat tractava de vós, com de vostè, com



L A V I D A I L ' O B R A D E

de tu al dialogador; i això ben espontàniament, sense facècia, sense adonar-se'n.

49 Això ens ho conta la seva filla.

50 La conferència degué ésser ajornament d'una data anterior, perquè aquesta del 11 de març és de ploma i tinta diferents del restant de l'anotació i d'altra data esborrada, la qual sembla indicar el 25 de febrer. Allí on Soler fou més colpit de l'esdeveniment, a l'Ateneu, allí cuità a enregistrar-lo; després d'enregistrar, aquell fet fou arxivat. Soler ja podia estar tranquil.

51 Quan per atzar un gavarrot es clavava a la sola de les sabates que usava per al treball de fatiga, que eren de les de sola d'espardenya, hi havia un daltabaix en aquell taller. I això que Soler i Rovirosa tenia un temperament pacífic, extremadament sociable i polít, àdhuc amb els seus subalterns.

52 De vegades en una mateixa quarteja s'aprecien diferents formes de lletra, com si fossin escrites per varies mans i mogudes aquestes mans per temperaments diversos i oposats. En una quarteja escrita amb tinta, hi ha una nota de tres mots: *Véase T. Gautier también*, i cada mot és d'un tipus de lletra diferent.

53 Les orgies d'humor, de sàtira i de gras epicurisme que aquelles entitats organitzaren per mans dels artistes suara esmentats, aconseguiren categoria d'epopeia: els anals de Barcelona en fan memòria com de fastos sublims i eminents de la vida de la ciutat. Contenen les cròniques, que en la disfressa els concurrents als balls de *El Gavilán*, de *La Paloma*, del *Taller Embut* i altres, els esmentats artistes demostraven una fantasia esbograda, sols comparable a la dels balladors de l'antic ball parisenc dels *Quat'z Arts*. El doctor Letamendi era el més ardit: una vegada comparegué disfressat de decapitat, portant la pròpia testa en una safata. Un altre dia es disfressà d'escorxat: anava tot nu, la seva anatomia admirablement pintada com d'escorxat, mostrant els múscles i tendons, i portant al braç, a guisa de *pardessus*, la pròpia pell, la qual, naturalment, no era pròpia, sinó que era la de l'infeliç dissecat en la sala de dissecció de la Facultat! Soler i Rovirosa també es disfressava. En un gravat adjunt el trobem disfressat d'almirall francès de vers 1830. Vesteix l'uniforme de l'oncle de la muller, l'almirall Lefèvre. Per tal que la disfressa fos amb tota propietat, com calia als escrúpols extremats de Soler i Rovirosa, en aquella ocasió sacrificà, per unes hores només, la barba i el bigoti.

54 Sabem d'una altra ocasió en què el sentiment de l'ordre s'imposà imperativament a l'esperit de Soler i Rovirosa per a tota la vida, i aquest episodi que pren molt relleu en la vida psíquica de l'artista, ens fa suposar que d'altres semblants se li presentarien i sotraguejarien les seves idees sobre l'ordre i hi coordinarien les de propietat, benestar, altruisme, cordura, estalvi, etcètera, etc., que han de fer més lliure, bella i humana la vida i que, sobretot, han de fer la vida de l'artista més fecunda que el desordre i les seves conseqüències. Aquest episodi succeí de la manera següent. En establir-se a Barcelona l'escenògraf francès Feliu Cagé, aconseguí tanta fama com pintor del Liceu, que aviat li plogueren encàrrecs i pogué arrear una fortuna considerable: era un artista ric. El seu taller del Liceu meravellava tots els demés escenògrafs per l'abundor de tota cosa, per l'*stock* formidable de materials que Cagé hi

havia apilotat. Allò era per als nostres artistes mal menjats un veritable país de Xauxa. Cagé, que s'havia emmullerat amb una catalana de Reus i que s'havia aclimatat materialment i espiritualment a Barcelona, fins al punt d'oblidar gairebé la pròpia llengua i d'adoptar la nostra, semblava convençut de què aquí havia de fer-hi vida i mort, i es complaïa a despendre tots els guanys en matèries primes: allò era el seu capital. Però vingué l'incendi del Liceu, i el que més cremà fou el capital del desgraciat Cagé. Diu Apelles Mestres que, junt amb el material i eines de l'ofici, Cagé perdé un extens repertori de decoracions que tenia llest a destinació d'un teatre de Mallorca. Afegeix aquest comunicant que el seu pare, l'arquitecte Oriol Mestres, que havia construït aquella espècie de pare d'atraccions barceloní que s'anomenava *Campos Eliseos*, i que aleshores acabava d'ésser restaurat, féu fer a Cagé decoracions per al teatre d'aquest parc. Això no pogué pas aturar la davallada de l'artista. Quan el Liceu fou refet, Cagé estava encara aclaparat i el seu art havia prou passat de moda per a què el Liceu s'adjuntés d'altres escenògrafs. La tragèdia de la ruïna i l'arreconament pesà tan durament damunt de l'amor propi i damunt de l'amor patern de Cagé, que la seva vida en fou del tot quebrantada. Cagé havia estat el successor del gran Philastre en el Teatre Liceu: ell n'estigué sempre orgullós, i tothom comprenia i afalagava honradament aquell orgull reputat legítim. Per això la ràpida i cruel decadència de Cagé hagué d'impressionar enormement als que la conegueren, i molt particularment a Soler i Rovirosa, ja impressionable per temperament davant d'aquesta llei de tragèdies. Tan gran fou la impressió que l'ensorrada de l'admirat Cagé produí sobre Soler, que no es pogué estar d'anar a oferir al francès el taller d'escenografia que junt amb Ballester posseïa aleshores als *Campos Eliseos*, després d'haver tingut llogat el taller del Teatre Principal. Aquest Ballester, que també era un temperament sensible, acompanyà a Soler en la humil i tímida visita que feren a Cagé quan el Liceu es cremà. En aquell moment Cagé no era conscient de la pròpia davallada, com no ho era ningú, i fou per això que no volgué acceptar l'oferiment d'aquells dos jovecels: se'n donà de menys, i els despedí amb cortesia freda i despectiva, com una arrogant divinitat ofesa de l'excessiva familiaritat dels adoradors. I bé, un jorn que Soler feinejava en el taller Cambon, a París, la porta s'obrí tímidament i una deplorable figura ruïnosa i idiotitzada de pidolaire es presentà al cap de taller: era monsieur Félix Cagé, que venia a demanar feina de simple obrer!

55 En havent sopat, es repapava en una butaca o bé en un balancí i es posava a llegir els diaris. *Le Temps* era el preferit; després el *Brusi*, *La Publicidad* i *La Vanguardia*. Els llegia de cap a cap, sempre els mateixos i cap d'altre. Si per raons de malaltia, o de viatge, o de treball, o d'altra mena no podia dedicar aquelles hores vespertines a la lectura dels diaris, aquests eren desats i retinguts per a ésser llegits tots i per ordre cronològic en revenir la normalitat. No dedicava els vespres a l'exclusiva lectura de diaris; si li sobrava temps, llegia llibres, particularment llibres sobre matèries artístiques, dels quals en tenia tan extensa i escollida col·lecció que la seva biblioteca passava per ésser la millor biblioteca d'art que en aquell temps es coneixia a Barcelona.

56 Donya Maria Soler, la filla de l'artista, que és qui ens reporta aquesta curiosa dada, diu que ella recorda que el seu pare cobrava una part dels drets d'autor d'aquella un temps famosa opereta.



F . SOLER I ROVIROSA

57 Escrits que cal reeditar, no solament per la gràcia literària que s'hi cospa, sinó també per la gran quantitat de dades interessantíssimes sobre el viure dels barcelonins de la primera meitat del segle XIX que s'hi recullen; són els següents:

*Diari de Catalunya*, 28 novembre 1900: «Un tronera.—Daguerreotip colorit».

28 desembre 1900: «Un senyor ordenat».

L'article «Un tronera» és reproducció d'un que sortí en el propi diari, data de març 1899. Ambdós articles els transcrivim en l'Apèndix.

*Diari de Catalunya* és el nom que prengué *La Veu de Catalunya* durant un període de suspensió governativa.

En les seves notes manuscrites, Soler i Rovirosa ens fa saber que, en època que no determina, publicà una apologia del pintor escenògraf Planella.

58 En 1893 donà l'esmentada conferència a l'Ateneu Barcelonès sobre Escenografia, conferència que aconseguí molt èxit i que li valgué un banquet d'homenatge al restaurant Justin, ofert per la intel·lectualitat barcelonina. En aquest banquet Manuel Angelon oferí l'homenatge en un parlament català versificat. En 1900 escrigué unes *Notas acerca de las Artes Escenográficas*, de les quals parlarem en altre capítol. Aquestes *Notas* foren editades en forma de fullet, junt amb la *Memoria de la Junta de Govern del Gran Teatre del Liceu*, per aquesta mateixa entitat. El text de la conferència fou editat gairebé per complet en la revista barcelonina *Hispania*.

59 Talment que repetides vegades fou sol·licitat per les Acadèmies per a formar-ne part deliberant i activa, ço que, en sa innata modèstia, Soler refusà sempre, a pretext que l'entrada a l'Acadèmia era com una jubilació.

60 Segons diu el senyor Feliu Mestres, formaren part d'aquest Comitè, conjuntament amb Soler i Rovirosa, el crític d'art Miquel i Badia, el pintor Antoni Caba i l'escultor Manuel Fuxà. En 1898 fou sol·licitat per a formar part del Jurat del concurs de cartells anunciadors del xampany Codorniu, fallat a Madrid. Encàrrecs per l'estil, foren incomptables.

61 Així és que el dia d'eleccions el nostre Soler es mudava, eixia de casa amb la candidatura, que ningú no sabia quina era, ben plegada a la mà, i amb prosopopeica convicció la dipositava en la urna del seu col·legi electoral. Ell prou sabia que el seu gest era ineficax, perquè tots els conciutadans s'abstenien i només votaven les *rodes* de tupinaires; així i tot, ningú no l'hauria pogut dissuadir d'eixir al carrer per a votar, encara que ploguessin llamps, i torrentades, i pedregada.

62 Un cop constatava que el seu decorat havia agra-dat, Soler i Rovirosa fugia escapat i cuitava a ficar-se al llit per tal de calmar la llarga i creixent tensió nerviosa. El públic aplaudia les seves decoracions, i alguna vegada fins interrompent l'orquestra. Ell deia que no volia sortir a l'escena perquè, de no deixar-se conèixer, el personatge devé més interessant als ulls del públic. Però això era palesament una fina astúcia, una escapatòria a les possibles acusacions de falsa modèstia. Realment, quan hi ha cua i empentes a tot arreu per a poder copsar enc que sigui una engruna de notorietat, no devia ésser gens explicable que un home refusés la glòria més autèntica i l'èxit més rialler que li eren oferts a desdir. Soler i Rovirosa no era escenògraf per la glòria del moment ni

pel diner, encara que ambdues coses li convinguessin i li agradessin: ho era pel gust de pintar decoracions, per a poder satisfer la voluptuositat de fer escenografia, i després, per escriure, per tal de constatar que era de la millor. Estava ullprès per l'escenografia: no pensava en res més, i és per aquesta raó que mai li vingué l'acudit de pintar quadros.

63 La mainada el seguia pel carrer, l'enrondava i el menava amb les seves dites i acudits puerils. De vegades l'artista deixava entrar la quitxalla al seu taller, i allí els divertia amb la seva feina, amb els teatrins, amb les grans decoracions, o amb manyagueries i facècies d'oncle trempat. També el seu fill Alexandre i la seva filla Maria podien baixar al taller a jugar, o a pintar, o a fer disbarats: als petits tot els era permès en aquella casa. Això és testificat per la mateixa família de l'artista.

64 Els homes se li retien i l'adoraven: Soler i Rovirosa no tenia enemics, ni tan sols rivals; i les persones amigues, les que tenien el dret preciós de freqüentar-lo, l'estimaven embadalits. Tots els testimonis, tots sense excepció, un cop els interroguem sobre el caràcter del nostre artista, comencen per dir-vos amb calor que era l'home més afectuós, més enciser, més noble, més humà, més cordial que es pugui imaginar. Llançats pel camí d'aquesta evocació de la simpatia, els testimonis del caràcter de Soler i Rovirosa no volen, o no poden, descarrilar vers altres aspectes del temperament en qüestió; s'hi engresquen, s'hi enterneixen, i perceben que els és dolorós de interrompre la visió retrospectiva d'aquella mena de santedat. I com que us donen exemples fefaents de la graciosa sociabilitat de Soler i Rovirosa, l'enyor d'aquell esperit se us comunica. Els que no havem tingut la sort de conèixer-lo, sentim en la intimitat dels propis sentiments escolar-se les mateixes llàgrimes d'amorosa recança que mullen la veu de l'interlocutor.

65 La prova la tenim en el fet que no oblidava els noms i prenom de la gent humilíssima que rarament tenia ocasió de freqüentar; i recordava de cadascú les vicissituds que alguna vegada havien determinat un petit relleu en el tracte mutu. No era Soler més ni menys respectuós en el tracte de la gent rica que en el de la gent pobre.

66 L'amic Joaquim Bas, que tractà d'apropr Soler i Rovirosa, perquè treballà una temporada en el seu taller, ens conta el cas següent: En certa ocasió es presentà al taller un senyor que venia a demanar parer al mestre sobre la pintura que produïa una seva filla. L'home desembolicà un paquet que portava sota l'aixella, i mostrà un d'aquests horrors que acostumen pintar les artistes aficionades. Soler restava perplex: no podia dir que aquelles potineries fossin bona ni passadora pintura, ni tampoc no gosava mortificar amb la justa condemna d'aquelles pintures l'home ihusonat que venia a cercar encoratjaments. Tot gratant-se la barba, Soler i Rovirosa es decidí per fi a pronunciar-se amb el to admiratiu que esperava i gairebé exigia la passió paternal del sol·licitant, i així deia i repetia amb uncio: ¡Verament, no hi ha res a dir!... Verament, no hi ha res a dir!...

Conta Bas i Gich, que a desgrat de la manca de temps i de la seva notòria passió d'estalvi, la qual algunes vegades devenia còmica de tan pueril, Soler i Rovirosa no tenia mai un no per als pidolaires: ara fossin pidolaires de consells o de recomanacions; ara les monges que demanaven un dibuix per a un penó, per a un altar o per a un pergami de pidolaire de segon grau; adés per a



## LA VIDA I L'OBRA DE

les senyores que organitzaven una tómbola; adés per al manllevador que obligava a escoltar la prèvia salmòdia de les seves misèries; no sabia negar-se ni als manllevadors professionals. A aquests solia satisfer sense donar la més petita prova d'enuig, ans al contrari amb millor humor que als pidolaires d'atzar. Un n'hi havia, conta el senyor Bas, que era poeta, i amb l'ofrena d'una poesia pagava cada vegada el préstec, el qual, tant el pidolaire com el pidolat, sabien prou que era donatiu més aviat que préstec. Soler i Rovirosa acceptava amb simulat agraïment cada una d'aquestes poesies, i fins les clavava amb xinxetes a la pared del petit despatx o talleret de projectes que hi havia en el taller de decoracions, i que era justament allí on rebia els pidolaires. Així el pobre poeta podria constatar sempre la gran consideració que Soler i Rovirosa sentia pel seu numen poètic. Un dia el poeta es lamentava al pintor provident de la negra ingratitud de la gent envers un poeta com ell que tants centenars de milers de versos havia escrit, sempre amb el major desinterès. Soler i Rovirosa cuitava a donar-li la raó, tot posant-se al seu costat i enfront dels desagraïts amb aquestes paraules: «¿I qui us els feia escriure així, de franc, — també — home de Déu!»

67 Batalles d'espardenyots, cants delirants i altres sorollosos facècies. Soler i Rovirosa ho sabia i no se'n planyia ni hauria sabut plànyer-se'n. Per tal de no haver-se'n de plànyer o per no haver de celebrar-ho, qui sap si pel temor de sentir-se inclinat a afegir-se a la tabola de la fadrinalla, procurava retornar al taller no pas per la porta del carrer, perquè aleshores la seva irrupció sobtada hauria sorprès l'anarquia dels seus obrers, sinó pel pis, per tal que el soroll de la seva peculiar manera de baixar l'escala de fusta advertís aquests sobre la oportunitat de cessar la gresca i reprendre dissimuladament la feina. I diuen aquests dos comunicants, que en tals ocasions Soler i Rovirosa exagerava el trepig per tal que el sentissin de més lluny.

68 Una forma d'aquest humorisme era la de respondre amb frases del més rebregat repertori teatral, les quals abocava amb un redoblament del seu habitual èmfasi humorístic, i amb una còmica exageració de l'ampulositat teatral. Així, per exemple, si un fadrí preguntava: «Senyor Soler, ¿que hi posarem uns toquets d'or en aquestes borles?», el senyor Soler assentia amb els mots: *Con oro nada hay que falle...*, del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla.

69 Res ens en donarà una prova tan palesa com el fet que, abusant d'aquesta discreció, de vegades els empresaris li pagaven tan escassament que, descomptats els elogis hiperbòlics i les amistoses patacades a l'esquena, els comptes no li sortien. S'havia donat el cas que alguna temporada de gran activitat escenografista, guanyés més en els treballs aliens a l'escenografia que en aquesta. I ell no es queixava. El Gran Teatre del Liceu no era pas dels més generosos, a desgrat que algunes obres se salvaven per l'escenificació més aviat que per la música. Un dia la Junta del Gran Teatre degué abusar tant de la discreció del mestre escenògraf, que aquest, agafant l'atreviment amb tots dos braços, es decidí a fer algun pas per a demostrar als senyors de la Junta que amb aquelles condicions no s'hi podia salvar. En aquella avinentesa era president de la Junta del Liceu el senyor Milà i Pi. Aquest aviat es féu càrrec de la raó que assistia a Soler i Rovirosa, però no hi podia fer res: els preus eren els de sempre; no hi hauria hagut manera en aquell precís moment d'arbitrar els recursos que ca-

lien per a indemnitzar l'escenògraf. Però el senyor Milà i Pi trobà una solució: Soler restauraria un vell decorat del Gran Teatre, i en aquell treball extraordinari hi posarien l'escreix de preu que calia pagar a l'artista.

70 Segons testimoni del senyor Carbó i Rovirosa i d'alguns amics. Diu aquest senyor, que quan es trobava amb una altra persona igualment fina i atenta, el nostre artista s'hi desfeia; això passava, per cas, amb el cèlebre actor Emili Mario, amic seu i home de món polidíssim. Aleshores n'hi havia per llogar-hi cadires; diu el senyor Carbó que es podia pagar per a tenir el gust d'escoltar un col·loqui que sovint es perdia en llargues tirallongues de compliments sempre renovats i enginyosos. D'altra banda, Soler sabia admirablement conversar amb tothom: aviat s'adonava de quina era la dèria del seu dialogador i per aquí Soler i Rovirosa es descapdellava amb verba exuberant. Com que entenia de moltes matèries, la conversa començada per polidesa aviat engrapava l'esperit del nostre artista i el feia parlar amb passió i menar el diàleg per camins originals i d'interès per a tothom. Però allí on es trobava particularment deslligat i dominador, era en parlar de coses de teatre i sobretot d'escenografia i arqueologia. En aquestes matèries Soler i Rovirosa era el primer erudit: la seva biblioteca d'art, d'arqueologia i d'art aplicat a l'escenografia, imposava els que la coneixien. En qüestions d'indumentària i d'arqueologia era Soler autoritat suprema: els pintors d'història, els decoradors i projectistes, àdhuc els arquitectes, el consultaven sovint, i, més que ningú, els escenògrafs, als quals satisfesia sense recel, amb la millor bona voluntat. Vilomara i Salvador Alarma, que havien estat deixebles d'ell, ens ho afirmen, i ells mateixos es posen com a sol·licitadors. El pintor decorador Enric Monserdà m'havia dit varies vegades que el millor del seu sentiment artístic i dels seus coneixements arqueològics, els havia format al llarg d'aquest freqüent consultar a Soler i Rovirosa, i així ho faig constar en la monografia de Monserdà, publicada l'any 1927. Monserdà m'havia dit que moltes vegades s'havia aconsellat amb el gran escenògraf, àdhuc sobre trifulgues que no tenien res de comú amb les arts, i que sempre el sol·licitat havia respost com un pare.

Diu Salvador Alarma que, escamats els escenògrafs pel costum de pagar malament, o deixar de pagar, que en cert moment s'anava escampant entre els empresaris, aquests artistes es reuniren per a organitzar una mena de sindicat que els unís i els fes forts contra tals abusos. Aleshores calgué redactar unes bases que servissin de regla de conducta, una espècie de pacte entre l'escenògraf i l'empresari, pacte que obligués tots els empresaris i afectés tots els escenògrafs. En aquella ocasió, Soler i Rovirosa fou designat unànimement per a redactar aquelles bases, i els testimonis ens diuen que ho féu tan bé, amb tanta claretat i justa, que el millor advocat no ho hauria fet millor.

71 Segons relació de Junyent, Apelles Mestres i Carbó, adoptava el més plebeu tarannà dels tramaistes, cridava i gesticulava com un condemnat i renegava com si n'hagués tingut el costum inveterat. En alguna ocasió que el foc o la pluja destruïen el carro agençat per a una cavalcada o l'arc de triomf de cartró, o tota altra decoració de caràcter passatger, Soler i Rovirosa es transfigurava també: el seu desori era enorme.

72 En possessió de la seva filla, avui aquests figurins encara conserven, indelebles, les senyals d'aquella catàstrofe.



73 El gran escriptor del Romanticisme francès, Teòfil Gautier, era també molt sensible a aquesta mala fi de les obres d'art escenogràfic, del qual deia si passa sense deixar rastre, *telle la fusée étincillante éteinte dans l'azur de la nuit* (Théophile Gautier: *Les Beautés de l'Opéra*, fullet. Citat per Jeanne Doin). Soler i Rovirosa devia conèixer aquests sentiments de Teòfil Gautier, perquè en el borrador de la seva conferència de l'Ateneu el menciona amb gran deferència.

74 La filla del pintor diu que en 1881 estiuereu a Ripoll; en 1882, a Capellades; en 1883, a Torelló; en 1884, altra vegada a Capellades; en 1885, a Suïssa; en 1886, altra vegada a Ripoll; en 1887, sembla que també a Ripoll; en 1888, enllac, perquè era l'any de l'Exposició; en 1889, a París; després, cada any a Sant Hilari.

75 De vegades demanava, sense haver-ne necessitat, que la filla li tallés les ungles, perquè ell — ja ho tenim dit — tan enginyós en tota cosa, àdhuc en mecànica, era d'una torpesa inexplicable per aquestes feines; però sobretot demanava aquests o semblants serveis per raó de manyagueria, per tal de sentir ben aprop seu el contacte de la seva filla o de la muller tan estimades, i que sentia ja allunyades, camí de l'eternitat.

76 Aquest Alexandre fou un temperament molt afinat i quelcom turbulent. Tenia l'espiritualitat i senyoria del seu pare i també el seu enjogassament; aquest, però, exacerbant. Era tan aventurós i desordenat com el seu pare fou casolà i ordenat. Volgué des d'un començament, en eixir de l'escola primària, dedicar-se a la pintura, ço que el pare li permeté, però a condició que estudiaria alhora una carrera universitària. Alexandre Soler i Marije escollí la carrera judicial, la qual estudià de mala gana, a empentes i rodolons, a l'ucinat sempre per la pintura i per l'art teatral, quelcom així com un desdoblament de l'escenografia. Alexandre Soler estudià, doncs, Dret a la Universitat i pintura de cavallet a l'Acadèmia Borrell. Si l'amor a la pintura es decantés en el fill cap a l'escenografia, el pare prometia d'admetre'l en el seu taller, però, això sí: fins haver acabat la carrera de Dret. El fill es decantà certament cap a l'art del pare, però aquest no pogué alligonar-lo, perquè la seva mort ho impedí. Aleshores Alexandre Soler aprengué l'escenografia en bona part autodidàcticament, auxiliat pels records de les seves incursions infantils en el taller patern; en part alligonat per l'escenògraf Maurici Vilomara.

El caràcter inconstant d'Alexandre Soler i Marije no li permeté d'actuar amb la continuïtat del seu pare. Prengué i deixà varies vegades l'art pictòric, i féu oficis diversos i heterogenis: es dedicà adés a la literatura, adés al dibuix per a periòdics; fou actor, compositor, autor dramàtic, dansari, decorador, escenògraf, i moltes altres coses més. Fou un dels primers decoradors d'aparadors comercials: era el decorador habitual dels aparadors de la casa Camps, de la Plaça Reial, dedicada a teixits de luxe per a senyora; també fou el decorador del primer Cercle de Caçadors que s'establí a la Plaça de Catalunya; decorà botigues i salons. La seva obra d'escenògraf comprèn el decorat d'uns *Pastorets* de mossèn Jacinte Verdager, estrenats l'any 1901 al Teatre Tívoli; *El Duquesito*, *Faust*, *Les Romanesques*, *Flirt-Pensión*; la revista *Ohé! Ohé!*, escrita per ell mateix; *Hip! Hip! Barcelona!* i *El Rajah de Sakuntala*, dues operetes en el text de les quals col·laborà. És de notar que en la majoria d'aquestes obres, ultra la pintura del decorat Alexandre Soler projectà el vestuari. En la revista *Plastic Films*, estrenada al Teatre Novetats en 1915,

pintà les decoracions, projectà el vestuari, escrigué la música dels ballables i col·laborà en el text. Aquesta fou la darrera producció del fill de Soler i Rovirosa.

77 Diu el senyor L. Soler i Pérez, que «a pesar de los esfuerzos de la Junta y de existir algunos artistas notables, como Solá, Campeny, Rodes, Rigalt, no podía levantarse el arte de la postración en que yacía. Hasta los artistas de talento se amañaban, y de uno se refiere que, a pesar de tratar con frecuencia asuntos alegóricos y mitológicos, en que dominaba el desnudo, prescindía del natural, alegando que ya lo tenía en su imaginación.

Los barceloneses vivían en aislamiento de la vida intelectual, encerrados en la triple muralla que, con la de piedra, formaban a su alrededor la guerra civil y las preocupaciones añejas. En todo reinaba la mezquindad y la pobreza... pobreza sobre todo en las concepciones.

A partir de 1845 y 46 comienzan a engrandecerse las ideas y a ensancharse los horizontes; mas hasta la década del 50 al 60 no se entra en pleno desarrollo artístico. En el año 1852 y siguiente, una pléyade de jóvenes entusiastas cultivan el arte y estudian su historia... En el adelantamiento de aquél tuvieron parte principalísima los hermanos Milá (i Fontanals) y (Claudi) Lorenzales.

Les escoles que sostenia la «Junta de Comerç», almenys les d'ensenyament artístic, degueren ésser realment tan deficients com insinua el senyor Soler i Pérez. Ens ho confirma el testimoni d'un professor d'aquelles escoles d'art, el pintor Josep Arrau i Barba. Aquest interessant professor, en morir deixà, entre altres manuscrits inèdits, una novel·la titulada *Juan y Pepita o el Juramento de un Artista*. Un dels personatges principals d'aquesta novel·la, que és en gran part transcripció fidel d'aconteixements barcelonins de vers l'any 1835, és un tal Joan Carles Anglès, comerciant enriquit i retirat del negoci, que havia reunit en la seva casa del carrer de Mercaders una gran col·lecció d'antics i de pintura del Renaixement i de períodes posteriors. Aquest home, aficionat a la pintura, la qual practicava, havia organitzat en la part alta de la seva casa una acadèmia de dibuix, regentada per ell mateix i oferta als nois de casa bona per tal de suplir les deficiències de l'escola d'art de la «Junta de Comerç». Segons diu el fill de Josep Arrau i Barba, el senyor Miquel C. Arrau, sovint les classes de dibuix i pintura vagaven per causa de mort, o d'absència, o de desavinences entre els professors. En tals ocasions, el professorat de dibuix, pintura, història de l'art i estètica que voluntàriament realitzava el senyor Joan Carles Anglès (que Josep Arrau disfressa amb altre nom) era d'un inestimable valor i molt oportú.

78 Així, en la distribució de premis corresponent a l'any 1838, el discurs (probablement presidencial) diu, entre altres coses, que *los talentos más sublimes que honran la España, salieron de Sevilla, Córdoba, Granada y Valencia. Barcelona, aunque superior a toda la nación por el comercio y la industria, casi nunca se ha señalado en los anales de las artes, y así es que apenas podemos contar grandes genios catalanes, como Viladomat, que no salió nunca de la provincia, y como Campeny y Solá, contemporáneos aún, que se han perfeccionado en la fuente del buen gusto (Roma).* (Cita del senyor Soler i Pérez.)

79 Buenaventura Bassegoda: *El arquitecto Elias Regent*.

80 També s'exhibia escultura en aquestes exposicions, i s'hi atorgaven premis: a l'Acadèmia, medalles; a l'Ate-



## LA VIDA I L'OBRA DE

neu les recompenses eren en diner, premis de cinc mil rals, quantitat molt important per aquell temps, però que el periòdic *Un Full de Paper* troba irrisòria; i això que aquest periòdic no era cap monitor de les Belles Arts, sinó una fulla popular satírica.

81 «Hi havia un altre lloc d'exposicions a can Bassols, al carrer d'Escudellers... Aquesta sala d'exposicions es traslladà després, en l'any 1883, al mateix carrer d'Escudellers, cantonada a la Baixada de Sobradíel (justament a tocar de la casa on nasqué Soler i Rovirosa), on, segons testimoni d'alguns contemporanis, perdurà fins al 1887. També en el carrer d'Escudellers hi havia la botiga de motlures i articles per a la pintura d'En Monter, amb saleta d'exposicions. Una altra galeria d'exposicions més petita, però més luxosa, havia acondicionat el moblista Francesc Vidal en la seva botiga del Passatge del Crèdit: era el saló d'exposicions més selecte. El carrer d'Escudellers, que es veu que era el carrer de l'art, lluita altres botigues dedicades al comerç de coses d'art. Allí s'instal·la l'únic marxant de pintura que ha tingut a Barcelona del segle XIX, la casa Rovira, la qual es traslladà després al carrer de Ferran, on encara subsisteix. Altre saló d'exposicions en el carrer d'Escudellers era un que es trobava annex a una botigueta o taller d'ebanisteria regentat pel senyor Folch, pare dels actuals Folch i Torres, literats. Segons ens conta el senyor Pirozzini, era un local subvencionat per un grup d'artistes i s'esqueia a la cantonada del carrer d'Avinyó (per tant, veí immediat de La Corbatinera). En aquest carrer, prop del de Ferran, hi havia una altra botiga de motlures i d'articles per a pintura on s'exhibien i venien les produccions dels nostres artistes: era la casa Mauri, la qual en morir son propietari fou regentada per la vídua.

»Hi havia també, tardanament, un altre local d'exposicions, un cert *Hotel de Ventas*, situat a mà esquerra del carrer de la Portaferrissa, en desembocar a la Rambla... També s'han de considerar llocs d'exposició les nombroses altres botigues de motlures, mobles i articles de luxe, que reservaven l'aparador per a exhibir-hi una o dues teles.»

82 «Així el grup d'artistes reunits en el *Taller Embut* organitzen, sincrònicament a les exposicions de l'Acadèmia o de l'Ateneu, altres exposicions de per riure, en les quals també concedeixen premis a les millors o a les més divertides de les obres presentades.»

83 Manuel Milá y Fontanals: *Principios de Teoría Estética*.

84 En Nicolau Guanyabens estrena *Arnaldo di Erill*; En Leandre Sunyer, *Alfonso il Casto*; En Nicolau Mament, *Gualtero di Monsonis*; el mestre Obiols, *Edita di Belcour*; En Pedrell estrena en els anys 1875 i 1879 *L'Ultimo Abencerraggio* i *Quasimodo*.

85 Stendhal: *Vie de Rossini*.

86 Era un moment de grans ambicions però de poc diner, i per tal de lligar aquests dos extrems divergents, sembla que el geni de la raça suggereix aleshores als nostres arquitectes l'arquitectura monumental o solemne feta amb materials barats: la mamposteria i el maó estucats i decorada l'alba superfície amb escultura de terra-cuita. Aquests materials, enc que humils, són tan perfectament obrats, tan saborosos de qualitat, tan ben projectats i combinats, que avui aquesta arquitectura de la terra-cuita és ja un dels més pronunciats encisos de la

Barcelona vella i de les viles i ciutats de les comarques on irradià. D'aquest gènere tan simpàtic, que tan bé es patina i s'agermana amb el paisatge urbà o rústec, es construïren edificis monumentals com l'antiga façana del Teatre Principal, l'antiga Capitanía General (desaparegudes ambdues façanes durant el primer terç del segle XX), la Plaça Reial i altres teatres de ciutats foranes, i també cases de lloguer, fàbriques, casetes rurals, jardins, fonts públiques, monuments commemoratius i moltes altres construccions senzilles o solemnes. A Barcelona, i de retop fora de Barcelona, es produí, endemés d'aquest neoclassicisme i d'un cert estil neoimperi que sembla ésser propi de Francesc Daniel i Molina, un altre estil *rococó* isabelí, molt pompós, de vegades impressionant de debó, com en la fàbrica i casa del fabricant que subsisteixen conjuntament en els números 20 i 22 del carrer d'Amàlia. Aquestes cases de l'estil isabelí de terra-cuita es troben gairebé totes en el barri de Raval, go és, el que s'estén cap al Sud, amb les Rambles que fan la partió del barri de Ribera; i és en aquest altre barri on es troben gairebé totes les arquitectures de terra-cuita dels altres dos estils més severs, particularitat que ens indica que el susdit *rococó* isabelí fou posterior al neoclàssic de terra-cuita, del qual trobem ja bells exemplars en el palau Moya (Comilles), de la Rambla dels Ocells, obra del començ del segle XIX, i en els Porxos d'En Xifré, on la terra-cuita es troba en els plafons rectangulars amb escenes de *putti*. És de remarcar que en els edificis de l'estil isabelí de terra-cuita, la decoració és sovint afusiva a l'ofici o indústria del propietari.

87 «Això no vol dir—segueix Cornet i Mas—que fins dita època de 1836 no hi hagués teatrets d'aficionats en lo carrer de Tras-Palacio, a casa Magarola, del carrer de Tallers, en la gran sala del Palau, en una casa de la Plassa de la Trinitat y en altres punts, en algun dels quals fins s'arribaren a cantar òperes.»

88 «Miliciano era'l tan conegut baix D. Agustí Rodas—segueix Cornet i Mas—, qu'en lo Teatre del Carme comensà sa carrera artística y tants anys cantà en lo Gran Teatre del Liceu.»

Per iniciativa particular, com totes les funcions de caràcter pedagògic que l'Estat tenia negligides i que els barcelonins s'emprenien per compte propi; com tantes altres funcions de caràcter social, urbà, interregional, mercantil, industrial, científic, etc.

89 D'altres testimonis diuen si era llum de petroli. Potser n'hi havia d'ambdues menes.

90 Els dos partits solien esbrincar-se en el teatre amb la cançó del *Trágala*. Els reaccionaris cantaven:

*Trágala, trágala, tú liberal,  
¡ya que no quieres corona real!*

I els liberals replicaven:

*Trágala, trágala, tú servilón,  
¡ya que no quieres Constitución!*

91 Això era ja pels volts de l'any 1850. Abans, en començar la centúria, sembla que no hi havia temporades sinó, com deïem més amunt, funcions esporàdiques i sobretot a les tardes i en dies festius.

92 Gayetà Cornet y Mas: *Una Mirada Retrospectiva*. Completarem la graciosa xerrameca del senyor Cornet, ho i evocant un teatre, un gènere o uns gèneres, que



## F. SOLER I ROVIROSA

anaven a ésser oblidats o relegats: el teatre domèstic de les ombres xineses i el dels ninos. Era important sobre-tot el teatre dels ombristes d'afició, perquè cal saber i entendre que ultra les sessions d'ombres xineses menades per les famílies de posició, hi havia l'ombrisme més important dels professionals, que es llogaven amb llurs teatres, decoracions, personatges i repertori propis. Entre aquests professionals de l'ombrisme sobresortien el senyor Valls i el senyor Nevas. En l'empresa del senyor Nevas debutà tal vegada l'escenografia de Soler i Rovirosa. Veiem el que d'aquests ombristes i de Soler i Rovirosa conta el senyor A. Masriera, encara que no ens doni ben bé una idea del que eren aquestes ombres de moviment, que tanmateix necessitaven decoracions. «Generalmente las familias aristocráticas que daban audiciones de sombras chinas en sus domicilios de las calles Ancha, Escudillers o Ramblas, no gustaban de molestarse mucho pintando decoraciones, recortando figuras, ni aplicando a éstas el complicadísimo aparato de alambres que para moverse exigían. El sombrista señor Valls fué popular por haber dirigido las veladas de sombras que se daban en casa Cordellas, en la calle Baja de San Pedro, que fueron de las mejores que se vieron en Barcelona.

»Los aficionados actores no escasearon jamás y se oyó (mejor que vió) a las señoritas barcelonesas de casas muy ilustres declamar parte de Roseta del Don Policarpio, y a vástagos no menos esclarecidos dar vida y relieve escénico al Caló de Teresa, o al Batista de La Carmeta. Pero el aparato de la mise-en-scène, con tanto cartón y alambre, era un apuro para muchos. Y entonces surgió en forma providencial el sombrista señor Nevas. Era este individuo pequeño, regordete, vestido todo el año con levita de color de chocolate y pantalón gris de cuadros, rostro totalmente rasurado, con gafas de oro, y una sonrisa aristofánica en sus labios nada maliciosos. Este señor había de tener conocimientos de escenografía, pintura, dibujo, indumentaria, música y declamación, ya que de todos ellos debía dar gallarda muestra. Contrataba con la casa el salario que debía percibir por cada representación de sombras, y en sus recias cajas de embalaje llevaba a domicilio todo el aparato de decoraciones y figuras. Él montaba la pantalla en las proyecciones, ensayaba las declamaciones y coros, si los había, ejecutaba la parte musical, movía las figurillas, bajaba y subía el telón, saliendo después modestamente a recibir los aplausos del público.

»La fama del sombrista Nevas fué muy popular y extendida hasta poco después del 1865. Pero su arte escenográfico de cartón recortado y sus figuras de movimiento, no eran ningún portento artístico. Una de las casas más distinguidas de aquellas barriadas contiguas a la Plaza del Ángel, era la de la familia Tusquets, que reunía semanalmente a sus mejores amigos para ofrecerles un espectáculo de sombras chinas. Entre el auditorio que éstos formaban, ocupaban la primera fila... un hijo de la casa con cuatro amiguitos más, ninguno de los cuales llegaba a los doce años. Empezó un día la representación de El Marqués Cuynat, y cuando el imprescindible señor Nevas anunció al auditorio el comienzo del espectáculo y mostró la decoración del bosque del acto primero, los jovencuelos de la primera fila soltaron la más estrepitosa de las carcajadas ante lo rudimentario y ridículo de aquel decorado. Irritado el señor Nevas... hubo de decirles:

— ¡Que lo hagan mejor estos señoritos!

Y éstos respondieron...

— En la próxima función expondremos decoraciones y figuras nuestras.

Ni el dueño de la casa ni el público tomaron en serio aquella interrupción... Pero Ramón Tusquets, que era el hijo de la casa, Paco Masriera, Francisco Soler y Rovirosa, Modesto Urgell y Simón Gómez, que eran los otros cuatro amiguitos, al día siguiente dibujaron, pintaron, recortaron y armaron un decorado completo y una colección de figuras, tan apropiadas y expresivas en su indumentaria y gestos, que hicieron de las audiciones de sombras de casa Tusquets un espectáculo artístico digno de las firmas que en él trabajaron. En nuestra niñez aún vimos en el desván de la casa de uno de estos grandes artistas el salón del Marqués Cuynat que Soler y Rovirosa concibió y desarrolló revelando el futuro maestro escenógrafo; el bosque en que Urgell inició sus melancólicos paisajes; La Bruixa de Prats, obra de Gómez, atrevida y sugestiva. Desde aquel día la estrella del señor Nevas palideció...» (A. Masriera, obra citada.)

Coroleu parla d'un altre ombrista, un italià anomenat Chiarini, que operava al carrer d'En Tripó, darrera del palau reial que hi havia en el Passeig de la Duana. Aquest Chiarini vivia en els primers anys del segle XIX (Memories de un Menestral de Barcelona).

Veïam ara què ens conten, l'any 1848, del teatre de ninos els dos pseudònims Un Juan y un José en l'obra titulada El Libro Verde de Barcelona: «La reinante costumbre de estar abiertos los teatros durante la cuaresma no ha hecho absolutamente desaparecer la antigua de sombras y ninos, los cuales, si bien han degenerado, todavía son objeto de divertimento para no pocas familias. Los ninos más que las sombras han sabido sostenerse, y aun han tomado carácter más alto, dando entrada al canto, y encargándose de representaciones de más empeño que las que antes formaban su monótono repertorio.

»Como podría suceder que alguno de nuestros lectores no tuviese una idea clara de los ninos, función que entre las caseras es durante la cuaresma la que más tenazmente lucha contra las innovaciones, oportuno nos parece... dar de este espectáculo una sucinta idea... Hace las veces de empresa una sociedad de jóvenes que costean los gastos, hay sus correspondientes director de escena, maquinista, pintores, orquesta, y finalmente todo lo anejo a un teatro... En la parte material el teatrillo es una miniatura de los teatros: el palco escénico tiene unos siete palmos de ancho, y la elevación correspondiente, el telón de boca por lo común es copia del de algún teatro de la ciudad, y casi sucede otro tanto con las decoraciones, trajes, muebles y demás aparato escénico. Los ninos actores de estos teatros, son unos muñecos de un palmo de altos, fijos en dos reglas de madera que descansan sobre un grueso trozo de la misma materia provisto de ruedas, cuyo movimiento impulsa las reglas, a cada una de las cuales corresponde el pie del títere, que por este mecanismo anda y gesticula según por debajo estiran, aflojan o inclinan hacia esta o la otra dirección los alambres que en los pies y manos tiene clavados. Hablan por ellos los mozos imberbes que están ocultos a la vista de los concurrentes... Para suplir la falta de actrices, harto frecuente se encargan los papeles de mujer a una muchacha de pocos años... la (voz) de unos y otros, extensa y fuerte cual la de una persona, forma desagradable contraste con la figura de los títeres.

»En estos teatros se representa todo, se canta y se baila. Desde la producció més sublime del geni hasta el saine més ridícul i chocarrer, desde el aria de més empeño y travesura hasta la peça més sencilla, vulgar y monòtona, tot té cabida en esa escena. En ella se perdonen aína los defectos y la osadía de representar en local tan diminuto obras colosales, en gracia del donaire de los menudos actores. Por imperdonable renun-



# LA VIDA I L'OBRA DE

cio se tendria que siendo tales teatros una exacta copia de los de veras, se echase de menos en ellos cosa alguna de las que se ven en éstos: en los reputados de primer orden se representa, si no una función completa de grande espectáculo, una comedia con intermedio de canto y un sainete bilingüe, zurcido por algún joven de la sociedad ninera que de poeta se jacta.

»El baile es la parte menos variada de los espectáculos que ofrece la escena titera, en atención a ser imposible que cuerpecitos sin alma y tiesos como un huso se dobleguen a las actitudes y a los pasos que sólo es dable tomar y hacer a un cuerpo viviente. Penetrados de esto, los ninistas se concretan a los saltos en la maroma...

»Llegada a su término la cuaresma, los teatros de niños se cierran... hasta que al estruendo del carnaval del año inmediato despiertan alegres...

Més detalls sobre els teatres de ninos i de ombres, els trobarà el lector en *Recuerdos de mi larga vida*, vol. II, pàgs. 7 i ss., per Conrad Roure.

Joan Amades ens dona en el *Bulletí Excursionista de Catalunya*, entre altres coses curioses referents a la tècnica i al costum dels teatres de ninos i d'ombres, el nom d'un altre ombrista: Andreu Gavarró. També ens ofereix nombroses reproduccions d'ombres, editades per l'imatger Llorens quan el teatre d'ombres es divulgà abans de desaparèixer; i ens diu que l'importador dels ninos a Barcelona fou, en l'any 1802, un italià que s'anomenava Joan Cherini, probablement el mateix que aquell Chiarini de què ens parla Coroleu.

Soler i Roviroa explica en el seu article pòstum titulat *Un senyor ordenat*, publicat en *Diari de Catalunya* (*La Veu de Catalunya*) del 28 de desembre de 1900, que un professor de dansa anomenat Biosca donava funcions de ninos a casa seva.

Amb la voga d'aquells teatres puerils, o potser a l'acabament, el Romanticisme ploràner feia el seu ple a Barcelona. Això seria cap als anys d'adolescència de Soler i Roviroa, probablement vers el 1845, perquè, en referir la repercussió del Romanticisme en el teatre, Soler ens diu que ell era encara un nen. Així i tot, Soler evoca tan bé aquell Romanticisme, que no podem estar-nos de reproduir aquesta pintoresca evocació romàntica que l'artista ens llegà en les seves notes manuscrites per a la conferència de l'Ateneu, evocació que no sembla pas haver estat llegida en públic:

«El romanticismo imperaba de tal manera, que hasta los niños no gustaban sino de asuntos tétricos y sublimemente cadavéricos.

Leíamos a escondidas *Las Noches Lúgubres del coronel Cadhalso*, y la novela *La Urna Sangrienta* o el panteón de Scianella y Rosaura o el Suicidio. Como nos faltaban obras románticas en un acto en las que no hubiera dama, después de explotado *El Puñal del Godo*, representábamos muy a gusto en los teatros llamados de alcoba la pieza *Leandro y el Sepulturero*, pintando la decoración de cementerio sobre papel de estraza pegadas sus hojas con una paciencia inaudita, en las que reproducíamos los nichos de nuestro Cementerio, con leyendas espeluznantes. Con gran fervor leía *Leandro el epitafio de su amada*, que decía:

«Emilia, joven y hermosa  
Cual la más lozana flor  
De la muerte el cruel rigor  
Sepultó bajo esta losa;  
Sólo desea ambiciosa  
Del objeto de su amor  
Un suspiro de dolor  
Para poder ser dichosa.»

Y nuestro enternecimiento llegaba a su colmo cuando el mismo personaje cantaba, acompañado de guitarra invisible:

«¡Ay dónde fueron  
Sus dulces días  
Que de alegrías  
Colmaba amor!  
¡Sólo un sepulcro  
Me dejó helado  
Templo adorado  
De mi dolor. De mi dolor. De mi dolor.»

93 Coroleu diu: «Las óperas empezaban a las seis y media o las siete, porque abonados y público querían cenar al volver del teatro.»

94 Virella diu el que segueix: «...la encarnizada contienda trabada en aquellos años (a partir de 1847) entre «cruzados» y «liceístas», y cuyos episodios dejaban atrás las mismísimas luchas entre Covent-Garden y Drury-Lane, alcanzó aquí un vuelo tan exagerado y tan desmesuradas proporciones, que no parecía sino que el reposo de la ciudad dependiera exclusivamente de la supremacía de uno de los dos teatros. Seguramente que las aficiones líricas de Barcelona daban ocasión a que fuese este terreno artístico el abonado para ventilar sus diferencias buena parte del público, pero de todos modos, mentira parécenos ahora que una simple cuestión de simpatía por los locales donde se rendía culto al arte, bastara para enconar hasta tal extremo los ánimos...

»No debía, pues, ser aquella... la única causa de tanta perturbación en nuestra vida teatral... téngase presente la imposibilidad en que se hallaba el antiguo teatro de Santa Cruz de facilitar cómodo albergue a los que iban llegando tarde al seno de la buena sociedad barcelonesa... las tradiciones íntimas... de más o menos justificados desdenes y mal reprimidos despechos... y súmese con todos estos antecedentes, el primordial objeto que asignaba la voz pública a la refundida Sociedad dramática barcelonesa establecida en 1837, tan distante del fin expresado por su título, como opuesto a las corrientes políticas que privaban en aquella fecha.

»Desviada de tal dirección la Sociedad del Liceo, y resuelta a continuar su camino en el terreno puramente artístico, explotando para ello la concesión del convento de Trinitarios, enemistáronse sus fundadores con sus amigos de la víspera, los concurrentes asiduos al Principal...

»Deslindados los bandos, pronto engrosaron sus filas los diversos contingentes que debían librar batallas tan reñidas, formando entre los «cruzados» todos los que más o menos habían podido apreciar las glorias del Santa Cruz, y acogiéndose bajo la bandera del Liceo, no sólo sus accionistas, sino toda la gente moza y levantisca que estimaba como una novedad y un adelanto a la vez la construcción del gran coliseo. La afición por parte de nuestro público a la ópera italiana, hizo el resto.»

95 Quan el Liceu féu la burla del Teatre de la Santa Creu amb l'escenificació de *Una Avventura di Scaramuccia*, anècdota que transcrivim més avall, aquest teatre es venjà ho i refinant el seu art en l'ocasió i forma que explica Soler i Roviroa en la conferència susdita:

«...Pero la revancha fué dura para el Gran Teatro al querer cantar *La Traviata*, que ensayó sotto voce, sabiendo que en el Principal se ensayaba también con gran empeño. La estrena el Liceo el 25 de octubre de 1855, cantándola la estrella que en él brillaba, Mme. Juliette Dejean, y, a pesar de sus grandes esfuerzos y re-



curiosos, pues era artista dramática de efectos de relumbrón, no puede con la ópera, y queda hundida y retirada por el gran éxito que obtuvo en el Principal la noche del 10 de noviembre del mismo año, cantada por Landi y la Peruzzi.»

Sobre aquesta rivalitat de «liceïstes» i «cruzados», el lector trobarà més dades en el llibre de W. Coroleu, pàgines 483 i ss.

96 Diu Soler i Rovirosa en les seves *Notas sobre las Artes Escenográficas*, que ja en l'any 1840 el nostre Teatre Principal adoptà els avenços de l'escenografia francesa. Potser aquesta adopció fou alguns anys més tard, probablement cap al 1850, però dècada ençà o dècada enllà, el fet és que l'escenografia barcelonina davança tota l'escenografia hispana a partir d'aquell mig segle XIX, davançament que ha perdurat.

97 Gairebé totes les arts es trobaven en decadència a Itàlia durant els segles XVII i XVIII: les arts pures de França dominaven tot Europa, i durant el segle XVII, la pintura espanyola, la flamenca, i sobretot l'holandesa, superaren enormement la pintura italiana; durant el segle XVIII, Anglaterra creà un art pictòric i una ebanisteria propis, arts infinitament més refinades i originals que tot el que en aquests rams podia donar Itàlia; però en teatralisme la península itàlica continuava fent els autors, actors, músics, ballarins i *mise-en-scène* de la *Commedia dell'Arte*.

98 Del que contenen les cròniques teatrals d'aquells segles, ja a partir del XVI, es desprèn que l'escenificació de les «gatades», fantasies, pastorals, entremesos, comèdies, tragèdies, arlequinades, farses i tota llei de *scenarii* dels còmics italians, era relativament complexa i luxosa. «En *La Centaure*, d'Andreini, dedicada a Maria de Mèdicis, surt tota una família de centaures que piafen durant el primer acte, que pasturen, que galopen i s'encabriten...» (M. Sand. Citat per P. L. Duchartre: *La Comédie Italienne*.)

En una fantasia titulada *La Finta Pazza*, es comptaven els elements següents: un ballet de simis i óssos, altre ballet d'estrusos, una col·lecció de cotors que s'havien d'escapar al vol, altre ballet d'indis; l'Aurora, que havia d'atravesar l'escena sobre un carro voleiant; quatre zèfirs que s'havien d'envolar, i altres quatre que havien de baixar del cel. Les decoracions o quadros representaven el Setge i defensa d'una ciutat fortificada, un Temple entre arbres, la Sala de les noces d'Orfeu, l'Interior d'un palau, el Temple de Venus, un Bosc, el Palau del Sol, un Desert, l'Infern, els Camps Elisis, una Verneda a la costa, l'Olimp i, per fi, el Firmament! Les despeses d'aquesta escenificació pujaven a l'enorme quantitat de 550.000 lliures franceses, perquè cal dir que la representació fou donada a la Cort de França en novembre de 1645. Cal advertir també que aquesta escenificació no fou pas de les més complicades. (Duchartre: *La Comédie Italienne*.)

A Anglaterra, durant el segle XVII i ja a les acaballes del XVI, el teatre de Cort, anomenat *Màscara*, també fou esplendorós. En canvi, el teatre popular fou escenogràficament pobre fins a la indigència. Aquest contrast, més o menys marcat, entre el teatre de Cort i el teatre popular, es produeix arreu.

99 Els comptes d'aquelles festes teatrals de dues o tres hores de durada, pugen tant com el pressupost d'equipament d'un cos d'exèrcit o d'una poderosa armada. I això succeïa amb la hisenda nacional arruinada i

la nació compromesa amb conflictes internacionals tot a l'entorn. Les biografies dels primers pintors de l'escola de Madrid ens expliquen que gairebé tots aquells mestres de segona categoria, que en el segle XVII i al començ del XVIII són a Castella els primers pintors perquè no n'hi han de millors, no solament feren pintura de cavallet i pintura mural de grans pretensions, sinó que no tingueren cap escrúpol a dedicar-se a l'escenografia.

100 En terres castellanques i andaluses les cases de comèdies eren també anomenades *corrales*; i tal vegada s'anomenaren així perquè en realitat eren a cel obert, en un pati, tot just protegida una part del públic per una mala vela.

101 Muñoz Morillejo, pàgs. 81, 82, 83, 85, 91, 101. Un sol tramoista i un sol pintor escenògraf per a cada teatre ja semblen suficients, i encara ja hi ha alguna administració teatral que pensa poder trobar l'home que pugui realitzar ambdós oficis. A tot estirar es proporcionen un o dos ajudants tramoistes: en casos extraordinaris hom recorria a peons temporers.

102 Les *fermes* són els accessoris de l'escenografia que es retallen i fan de petits termes entre la bateria i el teló de fons.

103 ApeHes Mestres recorda haver vist teatre antic, grecoromà, representat amb un decorat de limitat repertori modern i amb els personatges vestits a la moda del dia.

104 Sobre aquella escenografia diu Soler i Rovirosa en les seves notes manuscrites: «LA MISE-EN-SCÈNE DECADENTE... Desde que aparecieron los sillones góticos dorados y las mesas cubiertas con damasco encarnado, y más tarde de terciopelo de Utrech galoneado de oro y cuya procedencia no he podido nunca aclarar, un tenor echó al suelo su capa al aparecer en escena en un momento fatal, y así lo hicieron luego los demás sin saber por qué. Llamáronse góticas las arañas de nuestra catedral, y mal copiadas aparecieron en todas las escenas de la Edad media. Se pintó un salón cerrado, no sé cuándo, de color verde, y todos los teatros tuvieron su salón del mismo color, y tanto fué así, que el título de sala verde constó siempre en la distribución de decoraciones necesarias para un teatro.»

Fins el repertori dels teatrets de joguina litografiats amb colors llampants tenien la decoració de sala que figurava entapissada de verd. ApeHes Mestres, el venerable dibuixant-poeta, posseeix un d'aquests infantils repertoris teatrals amb la *sala verda*.

105 Salvador Alarma creu que aquell feixuc procediment duraria fins cap allà l'any 1860. Els telons pujaven cap a l'*hers* o part alta de l'escena (del francès *herse*), tots d'una peça, com la rella (*herse*) de les portes fortificades medievals, o com els llisos dels telers.

Deu ésser per raó d'aquest funcionament dels primitius telons de fons que de l'interior aparell escènic se'n diu *teler*.

106 Diu Soler i Rovirosa que fins a l'any 1808 la iHuminiació dels escenaris i sales de teatre era aconseguida amb espelmes, amb afegidura de ciris en les solemnitats. En 1800, un francès anomenat Argant inventà el quinqué d'oli, aparell que s'anomena així del nom d'un monsieur Quinqué o Quinquet que perfeccionà l'invent de Mr. Argant. (*Escenografia*, per F. Soler i Rovirosa.)



# LA VIDA I L'OBRA DE

Afegeix Soler i Rovirosa, en les seves notes manuscrites, que el Teatre Principal no aplicà la il·luminació de gas fins a l'any 1851.

107 Una reproducció d'una impressionant decoració de Galli Bibiena es troba en l'estudi de R. Caselles sobre *Els Orígens del Renaixement Barceloní*, segons una estampa gravada a l'aiguafort per P. C. Abati.

108 A Madrid encara en acabar la centúria treballa el cèlebre Jordi Busatto o Busato, el qual col·laborà amb el castellà Amalio i aconseguiren ambdós fer cèlebre la raó social Busato y Amalio. Reculant en el temps, trobem que sobressurten a Madrid els noms d'altres escenògrafs italians: Bernat Bonardi, August Ferri, Frederic, Josep i Francesc Lucini, Àngel Palmerani, un tal Fontana, Lluç Gandaglia, els germans Àngel i Antoni Maria Tadei. També alguns francesos com Joan Blanchard, Enric Philastre, Carpezat i Carles Antoni Cambon, demés dels anglesos Guillem Brow, A. Galleott, Guillem Perkins i Tomàs Grieve. Els valencians i catalans també aconseguiren gran predicament en l'escenografia madrilenya: als noms d'Eusebi Lucini, probablement barceloní, Antoni Matarredona, Josep Ribelles, Antoni Bravo, Manuel Montesinos, Josep Martínez Gari, Francesc Américo, valencians, poden probablement afegir-se els de Joaquim Llop i Manuel Amorós, dels quals no sabem sinó que foren molt celebrats en la capital de l'Estat; els cronistes, però, no ens diuen si llurs noms valencians o catalans corresponen realment a artistes llevantins. Altres noms catalans o valencians sonen en els fastos de l'escenografia castellana: Ricard Alós, Joan Nogués, Emili Sala, Rafael Terol i Antoni Ripoll, aquests dos últims professors de Perspectiva, artistes que tan aviat veiem treballant a Madrid com a províncies i àdhuc a Ultramar, que de vegades treballen associats, però més sovint tot sols. Els catalans Pere Valls i Bofarull i Francesc Pla i Vila, foren particularment cèlebres a Madrid; ho fou també una mica Francesc Chia. Muñoz Morillejo (*La Escenografía Española*) s'ha referit als dos esmentats en primer lloc, qualificant-los de talents excepcionals.

Així, doncs, a Madrid els nostres escenògrafs i els valencians treballen nombrosos des del començament del segle XIX fins ara mateix: també empresaris i àdhuc caps de tramoistes catalans operen a Madrid. En canvi, tot just si tenim notícia d'un pintor escenògraf de nom castellà que treballi per a teatres catalans, un tal Josep Gutiérrez, que no sabem d'on és fill i que en 1844 pinta un teló pel Teatre Principal de Girona. (Claudio Girbal: *El Teatro en Gerona*.)

El primer escenògraf català que trobem en el segle XIX és Bonaventura Planella (1772-1804), pare de l'escenògraf Josep. Fou, aquell, pintor d'Història i professor de l'Escola de Nobles Arts. El pare d'aquest B. Planella ja era pintor. B. Planella féu una «perspectiva» a l'església de Sant Pere de les Puelles, decorà altres esglésies i salons i pintà una *Adoració dels Reis* per a l'església del Pi. Després d'aquest Planella, o contemporàniament, trobem de sobte en la nostra escenografia la intervenció italiana.

109 Àngel Ruiz y Pablo: *Historia de la Real y Particular Junta de Comercio de Barcelona*.

110 R. Casellas: *El Gran Escenógrafo Catalán*, in revista *Hispania*. Es refereix a Pau Rigalt i a Bonaventura Planella. Caselles no especifica els noms de pila, però aquests es desprenen dels textos de Muñoz Morillejo que segueixen.

111 Muñoz Morillejo reproduïx una de les decoracions de Josep Lucini.

112 Diu Muñoz Morillejo que al final del ballet *La Lámpara Maravillosa* «aparecía la bailarina Bartolomin, inmóvil y con una pierna al aire, sobre una gran esfera de cartón dorada, que giraba sobre su eje, y atravesando el fondo de la escena, que representaba el espacio, caía una lluvia de papel dorado, mientras el cuerpo de baile se balanceaba en primer término, vestido de blanco, personificando genios con una llama de alcohol sobre sus diademas.» Els espectadors es tornaven boigs de tan contents.

113 En la quartella epigrafiada: *Románticos Pintores-París*, diu el que segueix:

«1830. Renace la escenografía. Los artistas (todo era Edad media) se desligan de la obligación constante del inmutable Vignola, empiezan a hacer croquis al lápiz o negro del natural; dibujan puertas y casas antiguas, calles pintorescas. Estudian el gótico y el románico, van a buscar datos a las bibliotecas, y todo esto escandaliza a sus profesores, que ven en ello la decadencia de lo que ellos tenían por clásico. Mi querido maestro, el gran Cambon, a los 16 años presenta croquis de las casuchas que había sobre el Pont Neuf al jefe del taller de la Ópera, y éste le dice pasmado: «¿A qué sirve copiar estas porquerías?» Pero ellos tienen la fe en el porvenir y todos se esfuerzan en seguir la corriente literaria que se formaba en Francia y debía invadir a las demás naciones.»

114 Treballaren associats sots la raó social Sert i Malató. En les notes manuscrites de Soler i Rovirosa, llegim que aquesta raó social era popularment anomenada: «el senyor Domingo i el senyor Francesc».

115 Diu Muñoz Morillejo que l'escenificació que féu Planella per a l'obra de màgia *La Redoma Encantada* provocà tant entusiasme en el públic d'Alacant, que un dia, al final de l'obra, l'escenògraf rebia una pluja de flors i corones, un eixam de coloms blancs eren aviats per la sala, un angelet mecànic es destacava d'una llotja i tot volant s'aturava davant Josep Planella per a oferir-li en una safata la corona al geni, i entretant ploïen de tots cantons papers de colors que portaven imprès un «Soneto que dedican sus compatriotas al distinguido artista catalán José Planella, etc.», qual sonet resava així:

«Grande una idea fabricó la mente  
De la obra que tu voz nos ofreciera;  
Grande el deseo fué que acometiera  
Por verla el alma entusiasmada, ardiente:  
Etc., etc.»

Quan vers l'any 1868 Ballester i Marian Carreres, associats, decoraren el Teatre Principal de Sabadell, aconseguiren un èxit tan gran, particularment Ballester, que aquest fou homenatjat amb el simulacre de la pública coronació, en aquell mateix escenari.

116 Segons testimoni del senyor Puig i Alfonso, el pare del Teatre Català, el gran Pitarrà, demés de fer d'actor en els seus primers drames i comèdies, també es pintà les decoracions. (Puig i Alfonso: *Curiositats Barcelonines*, t. II, p. 134.)

117 Sobre l'escenografia d'aquell mig segle XIX, diu Ariur Masriera en *Los Buenos Barceloneses* que «Los escenógrafos Ballester, Planella, Carreras y Vilomara



fuieron los antecesores de San Miguel, Moragas, Girbal, Pla y el maestro de todos, Soler y Roviro; de tal suerte que la legión de escenógrafos extranjeros (Cagé, Gambon [Cambon], Philastre, Ferri y Busato) que habían sentado sus reales en Barcelona, debió emigrar, por ser del todo innecesaria aquí su presencia».

118 Diu Oleguer Junyent que aquells escenògrafs francesos importaren ço que en el llenguatge de taller s'anomena «gruixos», ço és, que les obertures arquitecturals de les decoracions o les «fermes» vistes obliquament ja no apareixien al públic com un retall simplement clavat en el bastidor i mostrant el gruix escàs d'aquest bastidor, sinó que en aquesta part visible del gruix s'hi construïa amb un nou pla que forma angle recte amb la decoració el gruix real, per manera que la decoració o la ferma aparegui amb volum corpori, demés del volum pintat.

119 En 1860 sabem que pinta un teló de boca per a la companyia angloamericana que en el teatre de la Santa Creu (Almanac del *Diario de Barcelona*, any 1861) presenta un gènere nou que aconseguí enorme èxit: una espècie d'opereta combinada amb l'acrobàcia, gènere antecessor del moderníssim teatre rus, a setanta anys de distància. És de remarcar que aquella companyia, i altra de semblant que en el teatre del Circ Barcelonès treballava pels voltants de l'any 1888, representaven llurs obres en llengua anglesa, o mixta d'anglès i castellà. De les representacions de la companyia angloamericana de 1860, l'Almanac del *Diario de Barcelona* de l'any 1861 en parla de la següent manera: «En este período contribuyeron mucho a asegurar una concurrencia numerosa al Teatro Principal los aplaudidos espectáculos de la compañía angloamericana titulada: Las Maravillas de las Escabrosas Montañas.

»Raras veces se obtiene una serie de triunfos tan completos como los que obtuvieron en sus extraordinarios ejercicios los señores Franklin, Maginton, Nice, Fisher y Roschete. Su arrojo, su agilidad y la seguridad en todos los ejercicios sorprendieron hasta a los más dispuestos en favor suyo; y al decir esto no podemos hacer mérito especial de este o aquel ejercicio, pues en todos arrancaban aplausos igualmente nutridos y merecidos. En los ejercicios denominados «Los hermanos transparentes», «La percha escocesa», etc., etc., los artistas americanos obtuvieron gran copia de aplausos, etc.»

I, ara que som a parlar de novetats teatrals... antigues, potser escaigui aquí de retreure el teló de boca amb pintures figuratives aHusives o no al espectacle que està a punt de començar, que pintà P. R. Picasso pel ballet *Parade*, estrenat al Teatre Liceu cap als anys de 1919 i que ens semblà una invenció o cosa mai vista; es veu, però, que ja en el teatre de la Cort de Carles II d'Espanya es presentaren, en 1675 i 1680, dues obres de Calderón de la Barca precedides de telons de boca concebuts de tal guisa. Diguem de passada també que el doble escenari amb representació sincrònica de dues obres, i amb la consegüent supressió dels intermedis, ço que ara fa parlar com d'una gran novetat a París, a Moscou, a Berlín i a Londres, ja era un costum sota l'imperi romà quan hom habilitava l'amfiteatre per a representacions teatrals. I l'orquestra oculta és invenció que data de l'any 1581, de quan en el teatre de la Cort de París s'estrenà l'òpera ballable *Circé*: l'orquestra sembla que es trobava amagada darrera una volta d'atzur rinxolada de boires i constellada de forats lluminosos per on eixien els sons musicals (Celler: *Les Origines de l'Opéra et le Ballet de la Reine*. [Citat per Soler i Rovirosa en

la seva conferència de l'Ateneu]). Altra novetat antiga són les boires movibles, simulades per mitjà de glassess, i l'emprament d'aquestes glassess per a ocultar la trama d'un canvi de decoració sense abaixar el teló: en 1765, un escenògraf de París, anomenat Bouquet, és l'inventor d'aquest truc tan socorregut avui dia. (*Ibid.*) Es parla també d'un tal Naharro, comediant toledà que perfeccionà un xic el bàrbar teatre popular castellà del segle XVI i inventà boires, trons i llamps; i un enginyer florentí anomenat Cosme Lotti montà obres en el teatre de la Cort de Felip III d'Espanya, amb l'orquestra amagada (*Ibid.*). I en les notes manuscrites de Soler i Rovirosa llegim que el truc de les cascades figurades amb glassess i filets d'argent, que usen els escenògrafs moderns, és herència setcentista, invenció del cèlebre arquitecte escenògraf Servandoni. Remarquem, però, com totes aquestes troballes són anteriors al segle XIX, readaptades al final d'aquest segle o al començament de l'actual. Anotem, per fi, que aquella xocant novetat que inventà Edmond Rostand en escenificar *Chantecler* en un galliner i en fer disfressar de galls i gallines els personatges d'aquella obra, tenia un precedent en l'opereta catalana *El Relletge del Montseny*, en la qual es representa que el Consistori municipal d'un poble es metamorfoseja en galliner i els regidors en galls i gallines.

120 Seria molt interessant la investigació de la vida teatral catalana en les nostres principals ciutats durant el segle XIX. Aquesta idea ens la suggereix una interessantíssima crònica que Claudi Girbal publicà en la *Revista de Girona* de l'any 1893.

121 Ja en la *Història de l'Escultura Catalana Moderna* vaig tenir ocasió d'explicar les incontables misèries que hagueren de sofrir en una vida esdernegada de treball grans mestres de la nostra escultura vuitcentista. Els pintors escenògrafs hagueren de passar també per aquest adreçador.

122 Sobre aquests cartellots, que s'anomenaven *mamarratxos*, diu Soler i Rovirosa en la seva conferència de l'Ateneu el següent:

«Obras pictóricas que acusan tanto ingenio como ingenuidad... y cuyo origen histórico no he podido averiguar.

»Los datos preciosos adquiridos acerca de sus autores, empiezan con José Robreño, actor popular y picaresco, que era el niño mimado del público... A beneficio de Robreño, por los años 20 al 25, se anunció el drama «El Capitán de fragata o el Capitán azul», en Santa Cruz. En uno de los actos, la escena se supone en el camarote de una nave, pero Robreño, para llamar la atención del público, pintó él mismo un cartelón con un buque en alta mar. Se representó el drama, y, concluido éste, como era costumbre, había intermedio de baile nacional... Cuando aparecieron los bailarines, el público comprendió que, habiendo concluido el drama, no habría buque, y empezó una gritería espantosa pidiendo el barco. El regidor presidente manda al Empresario, por medio de un alguacil, que aparezca el barco, y aquel pobre diablo corre asustado a comunicarlo a Robreño, quien, sin inmutarse, pide que le traigan el cartelón y que la orquesta toque una marcha patriótica, y aparece... sosteniendo con ambas manos su obra, y enseñándola a los espectadores atraviesa la escena, haciendo vaivenes, con la mayor calma y tranquilidad. El público, dominado por la sorpresa, aplaudió a rabiar...

»Con la muerte de este popularísimo autor, actor y político exaltado, el anuncio mamarracho sufrió un golpe



# L A V I D A I L ' O B R A D E

may rudo, del cual no pudo rehacerse sino con la aparición de un nuevo astro, especialista en el ramo.

»Fué éste don Ramón Barrera, catalán, actor... regresado de América por los años 50 ó 51... En el gran balcón del Liceo aparecieron los cartelones pintados por aquel artista popular, con tanta intención sangrienta como candidez de ejecución. Sus figuras se parecían a las imágenes que hacen poner en duda al arqueólogo, las cuales pueden atribuirse lo mismo a un pintor bizantino que a un ignorante moderno.

»Desde entonces Barrera fué el monopolizador de aquel arte popular, hasta la aparición, en la esquina de la Rambla y calle de Fernando, de un cartelón soberbiamente pintado por Francisco Pla y Vila... Era el anuncio de una obra que editaba, creo, la Sociedad El Plus Ultra, o La Maravilla, y trataba de la guerra de Crimea.»

En els apunts per aquesta conferència llegim la següent dada sobre els cartellots anomenats *mamaratzos*: «Ballester y yo despedidos del Liceo por no saberlos hacer ¡y de valde!»

123 Per a les festes del Centenari del descobriment d'Amèrica, molts escenògrafs treballaren en la decoració del Passeig de Colom, el qual estava molt bé per aquell temps, i d'altres carrers. Soler i Rovirosa dirigí la decoració del Passeig de Colom.

124 El primer pintor de «perspectives» que trobem en la història de la pintura catalana després de Viladomat és un tal Josep. Perruchetti, domiciliat a Reus, probablement italià. Cèsar Martinell ens n'assabenta (Cèsar Martinell: *La Seu Nova de Lleida*) i ens diu que era un especialista en tal gènere, ja que se l'anomenava *pintor de perspectives*. En data de 11 de maig de 1779, el cabilde de la Seu de Lleida li encarregà una «perspectiva» que simulés un cimbori en la volta o en el sostre del creuer de la catedral nova.

125 Era una «perspectiva» concebuda a una molt moderna faïso de l'escenografia realista: corporis els primers termes i pintats els segons i darrers. Aquest monument, del qual es conserva el projecte, és una regular i rigorosament paral·lela perspectiva central i frontal, tal com requeria el «monument», però també tal com era aleshores concebuda la perspectiva escenogràfica. R. Caselles en *Orígens del Renaixement Barceloní*, reproduí aquest projecte. El dibuix original es troba a la Biblioteca del Museu de la Ciutadella. És una admirable obra de perspectiva, molt reeixida àdhuc des del punt de vista arquitectònic, i que degué produir il·lusió de grandiosa espacialitat.

Si hem de creure el testimoni que ens reporten els papers de R. N. Comes, hi hauria notícia d'una altra «perspectiva» pintada per Antoni Viladomat: en 1702, en ocasió de la vinguda de Felip V a Barcelona, els canonges volgueren disfressar el trasbalsament de les obres de l'altar del Sagrament (que mai no acabava d'estar llest i que no ho fou fins a les acaballes del segle XIX) i Viladomat fou encarregat de pintar la «perspectiva» del que, un cop llest, havia d'ésser aquell altar; així amb aquesta «perspectiva» fou ocultat el desordre de l'obra a mig fer. Afegeix Comes que, força atrotinada, aquesta «perspectiva» subsistia encara vers l'any 1860.

Una d'aquestes «perspectives», i de bona mà, ens resta encara: l'altar major de l'església de l'Hospital Militar, obra del pintor francès Josep Flaugier, més barceloní que francès, barroc als seus primers temps, i a les acaballes més decantat cap a l'estil napoleònic. És curiós aquest altar perquè, tot i ésser molt pompós d'escultures, tot i fer

bastanta il·lusió de corporeïtat, és un simple fresc, o una discreta pintura al tremp, realitzada amb paleta restringida, i només la mesa és de debò corpòria. Del mateix Flaugier és la pintura de la cúpula d'aquesta església pobra i graciosa, segurament la millor obra de l'artista francès.

Diu Soler i Rovirosa, en la seva conferència de l'Ateneu Barcelonès, que, cap allà els anys 1869 o 70, pogué encara veure, mal apilotats entre els endimaris de la parròquia de Vilanova, la «perspectiva» que per al novenari d'ànimes d'aquella parròquia pintà Manuel Tramulles. Una «perspectiva» per l'estil sembla que es conserva entre els endimaris de la parròquia de Sant Just, de la nostra ciutat, obra de Simó Gómez. Aquesta «perspectiva» sobrepassa probablement el programa d'aquest gènere pictòric, ja que, segons el testimoni de les persones que la veïeren, representa una «glòria» i era destinada al «monument» de Setmana Santa. És de suposar, doncs, que l'arquitectura hi seria escassa, sinó nul·la.

126 El senyor Carreres Candi ens assabenta d'una anterior «perspectiva» aplicada a la casa del Consell de Cent. Era en la segona meitat del segle XVIII, i el perspectivista no menys que Manuel Tramulles. Ell mateix ho conta. Diu si des de l'any 1745 fins al 1784 l'Ajuntament li encarregà «las cosas de mayor empeño y crédito en su arte... siendo las más principales, la decoración alegórica de la proclamación del Señor Rey D.<sup>o</sup> Fernando el VI, la histórica por la proclamación de nuestro mui amado monarca D.<sup>o</sup> Carlos Tercero, el suntuosísimo Panteón que V. S. dedicó a las exequias de la Reyna D.<sup>o</sup> Maria Amalia y últimamente el Regio Pórtico con que se adornó la fachada y Plaza de las Casas consistoriales en las fiestas que V. S. solemnizó por el nacimiento de los Infantes y ventajosa Paz». (Carreres Candi: *Geografía de Catalunya. Barcelona-Ciutat*, pàg. 789.)

127 Muñoz Morillejo: *Escenografía Española*, pàg. 209.

128 El precitat Josep Arrau i Barba, que amb el pseudònim de Dr. José Varra escriu la novel·la (inèdita) *El Juramento de un Artista o Juan y Pepita*, en descriure la festa del prometatge dels protagonistes, explica de quina manera fou guarnit el jardí de la casa de la promesa, i com fou ocultada la part més roïna per mitjà d'una «perspectiva» de gran pare, la qual alhora engrandia el jardí natural.

129 En el palau del marquès de Comilles la «perspectiva» semblava tenir per finalitat de doblar ficticiament el jardí, com si la lògia fos un simple passatge o pont al mig d'un parc. En els jardins de les cases de lloguer la «perspectiva» paisatgista semblava tenir per objecte d'una banda dissimular la monòtona i altíssima paret mitjera de la casa pròxima, i d'altra banda engrandir il·lusòriament el jardí del pis principal, habitualment el pis del propietari.

130 Ja hem vist com la mateixa Junta de la Societat Gran Teatre del Liceu li regatejava el preu del seu treball, i ja explicarem de quines estratagemes s'havien de valdre els membres de bona voluntat d'aquella Junta per tal de sobrepreuar l'art de Soler i Rovirosa.

També tenim explicat el cas tràgic del francès barcelonitzat, En Feliu Cagé. L'altre cas més greu que coneixem, després d'aquest, és el de Planella, el gran Josep Planella, que havia aconseguit triomfs superiors als dels millors *divos*, les decoracions del qual eren homenatjades amb corones, versos, coloms i angelets del cel. Aquest



gran artista fecundíssim morí en la misèria, l'any 1890, arreconat en una oficina municipal, on treballava per a cobrar un sou que no li bastava per a les primeres necessitats. Josep Planella morí en braços de Soler i Roviro, segons conta aquest en els seus papers.

131 Diu Muñoz Morillejo que un dels mestres de la primera època de l'escenografia castellana del segle XIX, el valencià Antoni Bravo i Alonso, morí en 1880, a l'edat de 70 anys, «desempeñando el cargo de jefe de los Almacenes Generales de la Villa de Madrid, tan falto de recursos como cargado de años, abandonado de la valiosa Fortuna y de sus infinitos admiradores». I el celeberrim Amalio Fernández García, aquell escenògraf que tant féu parlar en els diaris madrilenys, adés tot sol, adés formant part de la renomada raó social Busato y Amalio, i que tots imaginàvem com un gran senyor de les arts en la Cort de totes les Espanyes i les seves Índies, el gran Amalio es veié obligat a expatriar-se cap a Ultramar, perquè a Madrid no es guanyava la vida. Res de més dolorós que l'amargor d'aquest artista, tan cultivat i sensible, en veure's obligat a deixar la pàtria que ja sentia enyorar abans de sortir-ne.

132 La gènesi psicològica del xaronisme, he intentat destriar-la en les pàgines de la meua monografia biogràfica del pintor Simó Gómez.

133 Uns anys després, aquest esperit d'humorisme enginyós i espectacular volgué revifar-se en la societat *Niu Guerrer*; però ja l'empresa no era espontània ni tan aguda com en la bona època: ni era un producte del temps, ni la gent que s'emprenia aquella galvanització del xaronisme de qualitat — si es pot dir així — ja no era la flor i nata de l'art català, sinó obrers assessorats per algun artista potser de poca categoria. També cal dir que el *Niu Guerrer* es manifestà més morigeradament que els pretèrits tallers d'artistes. És de remarcar, però, que alhora que els tallers d'artistes abandonaven l'humorisme espectacular i sensual de tot l'any, el Carnestoltes barceloní prenia ufana, propulsat pel senyor Junyent, del Born, l'avi de l'escenògraf. Aquell Carnestoltes barceloní que atenyí gran magnificència, degué ésser el moment transicional entre el xaronisme descordat dels tallers d'artistes i la reacció intel·lectualista i política que ens tornava el sentiment col·lectiu de responsabilitat i de dignitat.

134 Sembla que a l'interior de la ciutat també s'establiren jardins d'espectacle, particularment cafès-jardí, amb algun escaire d'espectacle. Aquests eren molt més reduïts que els de fora muralla. El més important seria el *Café del Jardín*, en el pròdig carrer d'Escudellers; aquest cafè-jardí, segons Coroleu, tenia una vintena de gloriets i una hermosa cascada.

Joan Amades ens parla en el *Butlletí Excursionista de Catalunya* d'aquests espectacles barcelonins a l'aire lliure i dóna reproduccions de gravats de l'època on es representen les atraccions dels *Campos Elíseos* i dels *Jardines de Tivoli*.

135 Els tallers que després llogà Soler, segons informacions del reputat escenògraf Salvador Alarma, són els següents. Sembla que seria poc temps abans d'emprendre el segon viatge a París o bé, més probablement, en repatriar-se tot sol Ballester, que aquest, junt amb Soler i Marian Carreres s'associaren i prengueren el taller del Liceu. Aquest taller l'ocuparien tan sols Ballester i Carreres; Soler i Rovirosa col·laborava bo i enviant des de

París croquis, projectes o teatrins que els dos consocios desenrotllaven. Aquests desenrotllaments serien un escaire de la llur escenografia pròpia. Després, quan Soler tornà de París, mort Joan Ballester, sembla que Soler i Carreres se separaren. És probable que aleshores aquest romandria al taller del Liceu. Soler i Rovirosa llogaria un dels dos tallers d'escenografia que tenia el Teatre Principal, el taller inferior. L'altre, el més alt, el tenia llogat l'escenògraf Planella.

136 Avui ocupat per Salvador Alarma. És fama que allí els dos joves mestres treballaren molt. No podríem dir si Soler i Pla eren també llogaters de l'esmentat taller del Teatre Principal o bé si Soler treballava associadament en el taller del carrer de Montserrat, tot treballant pel seu compte en el del Pla de les Comèdies.

137 Potser aleshores, que és quan F. Pla va a establir-se a Madrid, Soler i Rovirosa es queda ambdós tallers. Si per cas només ne retingué un, aquest seria el del Teatre Principal, o bé els dos d'aquest teatre si en aquella data Josep Planella ja no s'hi trobés; perquè en rememorar aquells dies de Soler i Rovirosa, tots els testimonis que ens resten coincideixen a parlar del taller del Teatre Principal, amb exclusió de tot altre.

138 Per aquest motiu sempre hagué de tenir llogats grans tallers suplementaris. També llogà un gran taller en el vell Teatre de Novetats; Salvador Alarma suposa que aquests dos darrers foren els principals tallers supletoris de Soler i Rovirosa.

S. Alarma cita altres quatre grans tallers accessoris, un en la sala de ball de *La Palmera*, al capdavant del carrer de Jonqueres, allí on ara hi ha la Caixa de Previsió, i que s'anomenava *Sala La Palmera* per raó d'una gran palmera procedent de l'hort del derrocat convent de Jonqueres, la qual durant anys havia subsistit en aquell lloc, i estava pintada a la façana d'aquell local. Mossèn Jacinte Verdager escriví una poesia a llaor d'aquella palmera. La sala de ball de *La Palmera* era una enorme construcció de fusta més que d'obra, on Soler i Rovirosa devia trobar-se molt desembrassat per a pintar les grans decoracions del Teatre del Liceu. El segon d'aquests tallers accessoris era en una altra sala de ball anomenada *El Siglo*, anexas a l'avui desaparegut cafè *La Alhambra*. Aquest cafè estava emplaçat a l'entrada del Passeig de Gràcia, allí on ara hi ha la casa del Banc Comercial de Barcelona i on fa anys estigué el *Beliograf*, un dels primers cinemes de Barcelona, que a l'entrada tenia un gran «orgue de Barbarie». Els darreres del cafè de l'*Alhambra* donaven a la Rambla de Catalunya, i abans d'ésser convertits en vasta sala de billars foren la susdita sala de ball. No cal dir que, en arribar el dia de festa, Soler i els seus fadrins havien de desallotjar aquells improvisats tallers per tal de fer lloc als balladors. Els altres dos tallers accessoris de Soler i Rovirosa eren, un d'ells, un cert magatzem que es trobava també a la Rambla de Catalunya, xamfrà al carrer de València; l'altre es trobava en uns magatzems de teatre que l'empresari Ignasi Elies posseïa al carrer de Casanova. Aquest taller era el més gran: era tan gran, que s'hi podien pintar alhora tres telons per al Teatre Liceu.

Quan es declarà la febre groga a Barcelona, vers l'any 1870 o 1871, Soler, com tots els barcelonins que ho podien fer, fugí de la capital: anà a instal·lar-se a Sabadell. Hi ha qui diu si a Terrassa i tot; és segur, però, que a Sabadell montà un taller en col·laboració amb Pla, el qual fou bastant actiu. En aquest taller produí, entre altres decorats (sembla que a Sabadell Soler i Pla pintaren el



decorat de *El Tulipán de los Mares*), un repertori extens per al Teatre Principal d'aquella ciutat. I com que també treballà molt per al teatre de Terrassa, hom pot preguntar-se si realment Soler i Rovirosa posà taller en aquella ciutat veïna. El més probable seria que tota la producció sortís del taller de Sabadell.

139 És una construcció que encara subsisteix, destinada a magatzem comercial, i té planta baixa i un pis.

140 El primer d'aquests escenògrafs era un tal Cases, el qual, si bé no era un gran artista, servia per a tot: se l'anomenava familiarment Casetes. El més important era després un escenògraf valencià, anomenat Josep Calvo Verdonces, el qual sembla que també rebé lligons de Soler i Rovirosa; era un gran talent per a la perspectiva, i com a perspectivista actuava en el taller del carrer de la Diputació; escriví un tractat de Perspectiva, i en 1896 abandonà el taller, després de col·laborar amb Soler i Rovirosa durant vint-i-set anys, per a entrar de professor de Perspectiva a l'Escola Provincial de Belles Arts de Llotja. El tercer d'aquests caps de taller fou un tal Mercader, especialitzat en el paisatge, i que, per tant, actuava de paisatgista en el taller de Soler i Rovirosa. També, segons ens diu el senyor Alarma, durant un cert temps actuà constantment en el taller de Soler un escenògraf francès especialitzat en l'ornament, el qual s'anomenava Comptier, i morí en la nostra ciutat. Cap a les acaballes de la vida del nostre biografiat, Oleguer Junyent entrà de temporer en el gran taller que era considerat com l'Olimp de l'escenografia. Junyent devingué després cap de taller, fins que se'n anà a estudiar a París, amb el major sentiment del mestre, que més hauria preferit conservar-lo al seu costat, però que, així i tot, l'ajudà a instal·lar-se i a trobar bons mestres a la capital de França. Salvador Alarma fou altre dels deixebles-fadrins preferits de Soler i Rovirosa: tanta era la confiança que el mestre havia posat en el jove Alarma, que, entre altres feines delicades, li encarregà alguna vegada la de copiar els teatres quan calia fer-ne dobles per als empresaris estrangers que adquirien *ab ovo* els decorats del celebrat escenògraf barceloní. Altres deixebles-fadrins foren Lluís Bru, fill de l'escenògraf del mateix nom que florí en començar el segle XIX; aquest segon Lluís Bru es cansà i abandonà l'escenografia; també fou deixeble de Soler i Rovirosa un tal Ferrer, nebot del mestre; així mateix Victorià Amell, jove de família distingida, que també es cansà i desertà el taller i l'art; i un tal Carreres, altre desertor, sense parentiu amb el Carreres primer ensinistrador de Soler i Rovirosa; i altres escenògrafs que s'anomenaven Vals, Gràcia, Joaquim Bas, altre desertor; Lleó Comeleran; En Brunet i Fita, que aconseguí anomenada; Joan Francesc Chia, molt apreciat també; Antoni Pous i Palau, escenògraf tan intel·ligent com modest; P. Eriz, que desertà l'escenografia per a dedicar-se a la caricatura i al dibuix d'illustració, emigrat a Londres; Bernaben, que deixà també l'escenografia per a la pintura a l'aquarella; Lluís Labarta i el seu fill Francesc, aquell derivat cap a l'arqueologia de l'indument, i aquest especialitzat amb molt talent en l'art decoratiu; el famós Maurici Vilomara i, per fi, un tal Casagemas.

141 De tal manera s'identificava Soler amb el manuscrit teatral, diu Apelles Mestres, que moltes vegades havia suggerit a l'autor algun quadre nou o altres modificacions que aquest gairebé sempre acceptava: Soler i Rovirosa veia damunt de les taules l'obra a escenografiar més lúcidament del que ho veien els més experimentats autors dramàtics, els quals sembla que la solien veure

tan sols en la literatura. Les observacions que en aquest sentit deixava anar Soler i Rovirosa convenen a afirmar els testimonis que sempre eren d'una gran penetració i justesa. Les persones que coneixien aquelles gestacions teatrals diuen si en assabentar-se de les observacions de l'escenògraf després de conèixer el manuscrit murmuraven sovint: l'obra es salvarà per aquest punt; o bé, després de l'estrena: l'obra no hauria aconseguit tan d'èxit sense aquella modificació. Autors astuts en teatralitat com Guimerà, es refiaven tant de Soler i Rovirosa, que abans que aquest comencés la feina volien parlamentar-hi, escoltar-lo, fer-li preguntes; en fi, sol·licitar-ne la col·laboració. Diu si Guimerà havia escrit algunes obres bo i recolzat en aquesta col·laboració, talment com aquells autors que escriuen una obra dramàtica pensant en determinar actor. Amb *Pitarra* també Soler i Rovirosa tenia conciliàbuls per l'estil.

Però Soler no pretenia pas intervenir en el text, sinó tot el contrari: la seva voluntat era de identificar-s'hi i sotmetre-s'hi.

142 En *La Redoma Encantada*, opereta de màgia escrita per l'aleshores cèlebre poeta Hartzenbusch, Soler féu tals alteracions que quan aquest vingué de Madrid per a veure-la representar, no la reconeixia, i, de desolat en amunt, diu si deia: «Esta no es la Redoma de Hartzenbusch, sino la Redoma de Soler...» I les llàgrimes li rodolaven cara avall. Però tot exclamant-se, abraçava a l'escenògraf. Així ho conta la senyora Maria Soler.

143 D'aquestes notes manuscrites la filla del pintor en conserva algunes.

144 Tenim dit com l'astorament dels consultats els feia donar un parer a la babalà. No hi feia res; o probablement el mestre no percebia la torbació dels deixebles; el parer dominant era el que Soler adoptava.

145 Si bé és cert que moltes vegades es descuidava de signar, en canvi mai no oblidava de datar aquests telons amb grossa disgraciosa escriptura de col·legial. Mai no indica, però, ell, tan metòdic, a quina obra pertanyen aquells projectes de telons i decoracions. Les obres dels darrers temps mai no porten el monograma susdit.

146 De tal manera són perfectes aquests teatres, que tots els seus elements anaven directament a mans dels operadors per a l'ampliació i execució definitiva. No se sap per quines raons, tal vegada per raó d'haver un bon subjectil d'aquarella, Soler i Rovirosa emprava alguna vegada per a la construcció d'aquests teatres una cartolina que es fabricava ell mateix bo i enganxant amb goma full sobre full de paper d'aquarella. L'escala d'aquests teatres solia ésser, segons testimoni d'Oleguer Junyent, de tres centímetres per metre. Es pot dir, doncs, que els operadors rebien el projecte amb totes les dificultats resoltes: no havien de fer altra cosa que ampliar.

147 L'encolada era amb empena relativament fluixa, per tal de no llevar flexibilitat als telons en l'operació d'enrotllament i desenrotllament. Quan Soler emprava la cola de retalls de guant, aquesta era fosa en el mateix taller, i s'hi barrejava blanc d'Espanya.

148 Operació que realitzava el pintor Calvo Verdonces.

149 D'aquest escalat se'n donava una pinzellada de cada to damunt d'una planxa dita de *terra negra*, que



F. SOLER I ROVIROSA

és una matèria tan absorbent que immediatament dona el to sec, sense humitat, ço que és molt convenient per a saber a la segura quin serà el to un cop la decoració estarà llesta i en disposició d'ésser utilitzada, doncs ja és sabut que la pintura a la cola o al tremp és molt distinta de to quan és humida del que ho és en assecat-se. Aquestes games eren presentades a la consideració de Soler i Rovirosa, i ell hi feia les observacions pertinents. Els tons d'aquestes nombroses games de color eren de molt delicada preparació. Calia fer-los espessos, ço és, poc carregats d'aigua, deixar-los solar durant algunes hores i després fer-ne la decantació, per tal de llevar-los-hi el xerigot pernicios que pujava a flor d'aigua. Aleshores s'hi afegia la dosi de tremp que el tacte del preparador havia de saber calcular, ço que és operació de greu compromís. El tremp és la cola aclarida amb aigua.

150 El més atraient per a Soler devia ésser la feina de treure clars, la qual cosa es feia amb blancs purs o lleument tintats; aquest era l'únic moment que el blanc intervenia en les games de l'escenògraf, ni més ni menys que practicava Soler en els seus croquis i projectes escenogràfics. Aquest costum de treure els clars dels projectes i de les decoracions a darrera hora i amb blanc o blanquet, també l'emprava en els projectes de decoració, els quals apareixien així mateix trets de clars a darrera hora. Això deu ésser corrent en els escenògrafs, perquè el gran Séchan, que Soler admirava, i amb el qual té molts punts de contacte, també ho feia així. D'altra banda els escenògrafs coloristes s'hi veuen obligats perquè, en tots els procediments de pintura a la cola, el blanc barrejat amb els colors és traïdor: enfarina i mata la brillantor del color. Així és que per a aclarir els tons l'escenògraf ha de recórrer a l'aigua, fent transparentar l'enguixada, talment com l'aquarel·lista no barreja mai blanquet als seus colors quan els vol aclarir, sinó aigua, i juga també amb la blancor transparentada del paper.

151 És cert, però, que a desgrat dels seus èxits interomputs, a desgrat de no haver mai sofert cap fracàs artístic, sempre temia que el darrer decorat no reeixís. Ja referim en altre lloc quin era el seu nerviosisme cada vegada que havia d'estrenar algun decorat i com quedava extenuat immediatament després de la sempre triomfal estrena.

L'amor a l'èxit teatral i a l'obra ben feta, ben reeixida, es manifestava de manera forta i exemplar sempre que Soler i Rovirosa era l'encarregat de repartir el decorat d'una obra entre varis i contraposats escenògrafs, ço que s'esqueia sovint perquè ell era el mestre indiscutit i a ell anaven els grans encàrrecs. En aquelles ocasions en què Soler i Rovirosa no podia donar l'abast o quan per distintes raons convenia la intervenció d'altres escenògrafs, Soler, que hauria pogut donar a cada artista el tema que l'hagués pogut fer quedar més malament i que, per tant, fes ressortir el talent del repartidor, poc s'aturava a considerar aquestes estratagemes miserables, ans al contrari, no pensant sinó en l'èxit de l'escenificació que tots plegats anaven a emprendre, Soler i Rovirosa encarregava a cada un dels altres mestres el tema que més i millor s'adigués amb les aptituds de l'artista. Així ens ho conta Salvador Alarma.

152 Diu Salvador Alarma, que a mitja nit el mestre ofería un bon sopar als fadrins i que els animava amb crits d'entusiasme i d'abrivada, sovint amb gestos grandiloqüents i lèxic heroic manllevat a la fraseologia més

rebregada de l'èpica castellana, ço que li donava un aire de domador que no deixava de tenir gràcia, perquè Soler i Rovirosa ja volia donar un aire còmic a aquells estímuls orals. Però el cansament era tan gran, diu S. Alarma, que la digestió precipitava l'atuïment i, passada la mitja nit, ja ningú no feia res de bo; ningú sinó el mestre, mai cansat ni deprimit fins després de l'estrena.

153 Els mateixos obrers que havien vingut amb els cilindres de fusta que subratllaven l'acabament de la decoració se l'enduïen cap al teatre, on immediatament feia el seu fet.

Segons Oleguer Junyent ens fa saber, la Junta del Teatre del Liceu havia agafat el costum d'examinar les decoracions i de jutjar-les en la mateixa escena unes hores o uns dies abans de la llur estrena. Això vexava un xic Soler i Rovirosa, i per tal d'evitar aquells tribunals on havia d'escoltar més aviat niciees que oracles, l'artista multiplicà els pretextes de retard en l'acabament de les decoracions destinades al nostre gran teatre.

154 En l'Exposició del Teatre organitzada l'any 1930 en el Palau de Projeccions de l'Exposició Internacional de Montjuïc, hi havien alguns figurins que li eren atorgats. No eren pas grans obres d'art des del punt de vista del dibuix; eren més aviat obres fluïxes, inferiors als figurins de Puiggarí, de Pahissa i de Lluís Labarta. Aquests figurins inferiors del nostre escenògraf són la minoria i els que projectà durant la joventut. En la seva maduresa afina el color, el mateix que el de les decoracions, donà més gràcia al dibuix i àdhuc més fantasia al conjunt. La filla de l'artista conserva bones col·leccions de figurins de les varies èpoques de l'evolució del projectista. Val particularment la copiosa sèrie de *La Magia Nueva*, on es veuen les marques de l'aigua, del fang i del trepig que les triflques del seu salvament deixaren quan esdevingué l'incendi del *Teatro del Circo*, de Madrid.

Només un artista hi havia en la Barcelona d'aquell temps que pogués competir amb Soler i Rovirosa en l'art més graciós de ben dibuixar figurins, i aquest era ApeHes Mestres. És natural, doncs, que aquest formidable il·lustrador fos el millor col·laborador figurinista de Soler i Rovirosa. En figurins teatrals destinats a les obres escenificades per Soler i Rovirosa i per altres escenògrafs, ApeHes Mestres ha fet centenars de cosetes enciseres. Tomàs Padró també dibuixà figurins per a Soler i Rovirosa, i és de suposar que no es limità a aquests; és Artur Masriera qui ens ho fa saber quan ens parla de la rebotiga del rellotger Frederic Soler en el llibre titulat *Los Buenos Barceloneses*.

155 Pintors de figures que si bé alguna vegada dibuixaven figurins o bé valien com especialistes en l'arqueologia de la indumentària, com Lluís Labarta, exercien també de figuristes; o que només eren figuristes, ço que cal no confondre amb els figurinistes, ja que els figuristes de vegades no servien per a projectar figurins; i d'altra banda, també algun figurinista no servia per a la pintura de figures.

156 En un dels seus projectes de conjunts escènics, peça rara i curiosa en l'art de Soler, el gran escenògraf es complagué a assajar l'efecte que faria l'escena en el moment culminant de tal peça teatral, i composà molt traçudament una gran multitud, un exèrcit napoleònic, amb l'Empereur i tot, en mig d'arquitectures. (Final de l'obra *La Virgen del Pilar*.)



# LA VIDA I L'OBRA DE

157 No fou un gran figurinista, però tenia la gràcia de treballar amb una llestesa de prestidigitador. Lluís Labarta sembla no haver influït tant en el Soler i Roviroso figurinista com influïren Planes i Apeles Mestres. D'altra banda, Soler depassà en gràcia, fantasia i traça el figurinisme de Labarta.

158 En els primers temps de la voga de Soler i Roviroso, quan les obres de màgia estaven en llur apogeu, el fort de la feina degué ésser justament a l'estiu, perquè aquestes obres que requerien tanta quantitat i complexitat de decorat foren estrenades gairebé sempre en els mesos de juliol i agost. Així ens ho testimonia el mestre en les carpetes on conservà cada sèrie de figurins.

159 En la nota necrològica que Raimond Caselles dedicà al gran escenògraf en el *Diari de Catalunya*, successor temporal de *La Veu de Catalunya*, confirma i accentua la peculiar afeció pel barroquisme del període Lluís XV que sentia Soler, amb aquestes encertades paraules: «Una de las épocas que más le tenían robado el cor, era la del siglo pasado. Amich per temperament de lo escayent y graciós, sentia tot l'encís de las fantasias arquitectónicas-decorativas á lo Bibbiena, de las pinturas murals a lo Boucher y de las caprichosas tallas barrocas. En aquest genre rococo, havia projectat preciosos mobles y elegants exornacions que feyan las delicias dels intelligents. Ara, farà cosa de dos anys, al tornar d'un viatge al estranger, se desfeyá en calurosos elogis y en sabias desquisicions sobre lo qu'havia vist d'edificis y ornamentacions del siglo passat a la cort de Baviera, comentantho y esplicantho tot ab aquella seguretat de judici y aquell color de *causerie*, que deixava encantat a tothom que l'escoltava.»

160 Soler i Roviroso decorà els interiors de les cases següents: Emili Sicars, en els Quatre Cantons del Call; Subirats, a la Baixada de Cervantes; el menjador de cal marquès de Camps, en el carrer de la Canuda; la casa Jover i Serra, en el carrer de la Mercè i Passeig de Colom; les torres d'Horta i Sant Gervasi i la casa de Barcelona, dels senyors Gallart; la casa de la senyora vídua Baixeres, en el carrer de les Corts Catalanes; la torre que la senyora vídua Juncadella posseeix a Sant Gervasi; les cases Pella i Forgues, en el carrer Alt de Sant Pere i Arnús, en el carrer de Claris. Per aquest senyor Arnús sembla que treballà molt sovint. També dirigí la decoració de les botigues següents: la del sabater Sais; la pescateria Giró, en la Rambla de les Flors; la botiga de robes de can Camps, a la Plaça Reial; la dolceria Pere Llibre, a la Rambla del Centre; el restaurant Martin; el *Teatro Lírico*; el Teatre i Cafè de Novetats, a l'Eixample, anteriors als actuals del mateix nom. Aquest Cafè el decorà Soler i Roviroso amb arabescos clàssics i una sèrie de grans plafons amb vistes de ciutats arqueològiques espanyoles, que eren l'element sobressortint de la decoració. Als peus del saló, fent parió amb la testera on es trobava la tribuna de l'orquestra, hi havia el major d'aquests plafons, de triple grandària que els altres; representava la vista de Barcelona des del port. En aquestes decoracions dominaven els tons clars, particularment els blaus, els verds neutres i el blanc amb discrets tocs d'or.

161 Carreres Candi: *Geografia de Catalunya. Barcelona ciutat*. En la pàg. 769 es reproduïx aquesta façana del carrer Alt de Sant Pere.

162 Sobre aquest esgrafiat, el senyor Alarma ens comunica la següent anècdota, ben representativa del seny

extraordinari del gran artista. Aquesta façana modernament esgrafiada cau davant mateix de la casa que el fideuer Bigorra posseeix en el sudit carrer, casa que aquest industrial ocupa a la planta baixa i a l'entressol. Al senyor Bigorra s'adreçà, doncs, Soler i Roviroso quan tingué llest el projecte d'esgrafiat; i s'hi adreçà per tal de sol·licitar sobre dit ornament la seva aprovació o les seves objeccions. Al natural astorament del senyor Bigorra contestà Soler i Roviroso amb els següents o aproximats conceptes: «Comprengueu, senyor Bigorra, que aquest esgrafiat no el veurà gairebé mai el propietari de la casa que decorarà, i en canvi vos l'hauereu de veure constantment, tant si voleu com si no voleu...»

163 Només havem pogut tenir notícia dels que a continuació detallam: Funerals del general Espartero, del rei Alfons XII i de la reina Mercè; festes del Milenari i de la Coronació de la Verge de Montserrat; *kermesse* en el parc de la Ciutadella en commemoració del quart centenari de la descoberta d'Amèrica; decoració del Passeig de Colom en ocasió del mateix centenari; arc de triomf del carrer de les Corts Catalanes, erigit en ocasió de l'Exposició Universal de l'any 1888; i, per fi, els vestits dels *gegants* de la ciutat per a la processó de Corpus de l'any 1875: els dos ninots representaven el rei Salomó i la reina de Saba. Sembla que l'any següent Soler projectà per als mateixos gegants nous habillaments.

164 És que la ploma d'oca té un gruix sempre igual, com d'estilet, i és d'un més dolç contacte amb el paper que la ploma d'acer; aquesta, si no esgarrapa el paper, té l'altre inconvenient de produir perfils i groixuts en la fuga del dibuix abocetat, ço que és d'un efecte enguniós. Si Soler hagués viscut en el nostre temps, hauria probablement usat la ploma estilogràfica d'or, del tipus estilet, la qual té totes les aventatges de la ploma d'oca, i algunes més, sense tenir-ne cap dels inconvenients.

Aquelles plomes les venien a paquets o a dotzenes alguns vetes-i-fils, el quals també en venien de senceres, amb totes les barbes. Encara potser trobaríem algun vetes-i-fils que en vengui. El dibuixant Junceda n'usà fins molt recentment.

165 A un deixeble, Victorià Amell, que tenia ganes de treballar i no sabia què fer en aquella gran quadra destartada que és el taller de l'escenògraf li féu copiar justament el propi taller, dibuix o pintura que el deixeble reeixí molt bé: així aquella quadra destartada demostrà ésser un model més interessant del que l'artista incipient es pensava. Això era una bona lliçó de coses, com per a demostrar que per al pintor tots els models són, més que interessants, apassionants. (Reportat pel senyor Salvador Alarma.)

166 Per a què hom tingui idea de quin esperit de penetrant observació informava aquests estudis del natural del mestre escenògraf, n'hi haurà prou potser de reportar el que Apeles Mestres conta, que diu si durant una temporada d'estiu a Ripoll el nostre biografiat s'adalerà a pintar a l'aquarella un simple palet de riera, i el pintà tan intensament, amb tal profunditat de comprensió i amb tan eloqüent virtuosisme del detall, que era una obra mestra encisadora.

167 Desgraciadament, molts d'aquests dibuixos també han desaparegut: només n'hem pogut apreciar uns pocs que resten a la Biblioteca del Museu de la Ciutadella,



F . S O L E R I R O V I R O S A

a la senyora Maria Soler i els que reproduïx el número 44 de la revista *Hispania*, dedicat a Soler i Rovirosa. Encara que aquests dibuixos no tenen la valentia ni la justesa de la sèrie de la Barcelona vella afectada per la Reforma A de la ciutat, que Dionís Baixeres féu en començar aquella Reforma, bé hi ha ben bé la justesa, el sentiment i la solidesa dels millors dibuixos del cèlebre Lluís Rigalt.

168 Vegi's, sinó, el que revela d'exagerada fidelitat arqueologista l'anècdota següent, reportada per Salvador Alarma. Diu que en haver de pintar la decoració o teló d'un temple egipci, Soler i Rovirosa recorregué per raons d'apremi a l'escenògraf Tomàs Moragues, el qual aleshores debutava en l'ofici. Aquest fou encarregat de pintar l'ornamentació geroglífica que en forma de relleus enfonzats sol decorar l'interior i l'exterior dels antics grans edificis faraònics. Per tal de reeixir millor, Soler entregà a Moragues la fotografia d'un temple egipci, molt petita, d'on, amb ajuda de la lupa, Moragues havia d'anar copiant els textos egipcis. Allò resultava força enujós per a Moragues: eren ja les tres de la matinada, aquella feina avançava lentament i el sistema nerviós d'aquest pintor s'anava excitant de mala manera. A la fi Moragues decidí posar-se a pintar de més expeditiva fàcil, ho i adoptant el cop de pinzell efectista o impressionista, sense esclavitzar-se a la còpia estricta del natural; i així es posà a pintar a la babalà un arbitrari repertori d'ideogrames egipcis. N'hi havia ja bon troç d'enllestit en aquesta forma, quan el mestre s'acostà, i tot acostant-se anava llençant les seves habituals i teatrals exclamacions admiratives. En ésser prop, però, Soler vacil·là; demanà la fotografia per tal de comprovar la fidelitat de la còpia, i en descobrir la falsificació no hi volgué passar. Hauria pogut recriminar al pintor que no s'havia volgut subjectar a les instruccions rebudes, però Soler i Rovirosa no era home per a recriminar; i adoptà el to persuasiu: allò que s'empatollava Moragues no era acceptable, perquè equivalia a mentir... «I després — afegia el mestre, per tal de reblar el clau de la persuasió — i després, com que nosaltres no sabem llegir els geroglífics egipcis... vés a saber el que els fas dir amb aquestes barreges de signes... qui t'assegura que el que has escrit a la façana d'aquest temple no digui, per exemple: fill de p...!»

En aquesta escrupulositat era ben oposat al cèlebre Planella, qui, per gasiveria, no volia deixar als fadrins els llibres de documentació: tenia por que els embrutessin o els fessin malbé, i així els conservava intactes, tancats en la seva biblioteca. Diu Salvador Alarma, que quan els fadrins reclamaven tal obra per tal de ben representar, per exemple, la façana d'un temple egipci, Planella els replicava: «No us hi encaparreu; feu-ho a virull...!»

Altra anècdota ve a tomb per a demostrar-nos l'escrupulositat de l'arqueologisme de Soler i Rovirosa: en un ball de trajos que fou organitzat cap allà els anys vuitantes en el *Teatro Lírico*, el nostre biografiat hi assistí amb la muller: ambdós anaven disfressats de personatges de l'època Lluís Felip de França. Ell anava disfressat d'almirall francès, i amb un vestit autèntic, el de l'almirall Lefèvre, oncle de la muller. Aquesta autenticitat era per a satisfer a Soler i Rovirosa. Però és clar: calia que fos una autenticitat absoluta, ja que el trajo era tan autèntic; i vet-ací que la seva barbeta en punta i el seu bigoti desdeien escandalosament de la moda pilosa dels homes d'aquella època. Sense vacillar, Soler i Rovirosa es féu llevar, per un sol cop en la seva vida, la barba, i deixar en son lloc les garrofes dels dandys del temps de Lluís Felip, tal com se veu en la fotografia d'aquell moment,

que reproduïm. També d'aquella hora és el medalló en baix relleu, modelat en terra-cuita i reproduït conjuntament.

169 Si es tractava d'escenografiar un ballet, diu Apelles Mestres, que és la persona que ens comunica aquests fets, aleshores calia que es trobés present el mestre de ball, que en aquell temps era Ricard Moragues, germà de l'escenògraf Tomàs; en presència d'aquell, doncs, es produïa la prova de contrastar els minúsculs bocets de figurins i de decoracions: Moragues feia dansar aquells, tot taral·lejant la música del ballet; l'escenògraf feia aleshores al coreògraf les observacions que li semblaven pertinents al millor efectisme de l'escena; i gairebé sempre Moragues les acceptava, modificava les figures de ball i fins de vegades Soler i Rovirosa havia aconseguit fer modificar la partitura orquestral. «Ací aniria bé un bon cop de bombo... Ací seria d'un gran efecte que el cos de ball evolucionés repentinament d'esquena, amb els vestits d'un color dorsal diferent del de la part davantera... Aquest personatge hauria de ballar en aquest moment amb les mans, cames enlaire, per tal que el dibuix indesxifrable que porta a la panxa, aleshores, posat cap per avall, s'expliqui i prengui aquesta forma monstruosa i grotesca... veieu: o bé es podria aconseguir que les cames fessin un enorme bigoti movable... etc.» Així Soler i Rovirosa era el factòtum d'aquelles meravel·loses obres que feien córrer tot Barcelona al teatre.

170 Però com que Soler sabia en quanta de manera eren informals els empresaris italians, tement que els teatrins fossin retinguts a Itàlia, feia treure'n còpia pels seus deixebles i enviava aquella còpia. S. Alarma que, ja ho tenim dit, havia tingut la sort d'ésser encarregat algunes vegades de fer aquestes còpies exactes, i que és qui ens reporta aquest fet, diu que aprengué més en aquesta feina que en totes les altres lliçons verbals i pràctiques que es produïen amb el tracte professional de Soler i Rovirosa.

171 Les decoracions del mestre que el Teatre Lliure conserva, les quals l'empresa d'aquest teatre pot en certa manera salvar de la ràpida ruïna que l'ús les hi infligeix bo i fent-les refrescar per mà d'escenògrafs de molt talent i que s'hi avinguin de bon grat, són decoracions molt bones, de les millors de Soler, però des del punt de vista quantitatiu són poca cosa si les comparem amb les col·leccions de projectes i teatrins que la filla del gran escenògraf posseeix. I fins hi han alguns projectes de teló tan formidablement sentits i realitzats que gosàriem dir si han d'ésser superiors a les millors decoracions del prodigiós artista. I aquestes obres mestres de l'aquarella, veritables obres de museu, foren pintades amb un mal pinzellot de mànec de ploma d'oca, d'aquests que es venen a cal adroguar per a jocs d'infants.

172 Tal, per exemple, la de representar ajegudes les estàtues funeràries de pedra que han de dialogar amb el protagonista en l'escena del cementiri, de *Don Juan Tenorio*, per tal de fer-les aixecar totes enravanades en el moment de prendre la paraula, ço que havia d'ésser d'un gros efecte. Però, a desgrat del seu crèdit i dels seus poders, mai Soler aconseguí triomfar en aquest detall: la tradició de les estàtues dretes o agenollades d'aquella escena zorrillesca pesava fortament damunt de l'escenificació de la més tradicional obra teatral. Les persones que conequeren aquella tongada d'obres de màgia en les quals Soler esplaià tots els seus talents, fan grans bocades



# LA VIDA I L'OBRA DE

del truc escenogràfic que s'empescà per tal de representar, en l'obra *Jenny*, l'escalada d'una altíssima torre on el protagonista havia d'enfilarse tot arrapant-se a les junctures dels carreus. Soler trobà la manera de representar la llargada d'aquella tràgica ascensió, llargada que era un dels elements del patètic que havia de fer triomfar l'obra, bo i pintant la torre amb tota la fabulosa alçada que el text teatral proposava; en l'escena només es veia, al començament, la base de la torre, però aquesta s'anava enfonsant imperceptiblement al fossat i al compàs de les gambades que feia el personatge que simulava enfilarse per l'exterior; de manera que, sempre gambant i sense mai el protagonista moure's de l'escena, la il·lusió de l'ascensió era completa, fins que, per fi, l'assaltant aconseguia saltar dintre de la plataforma superior de la torre.

En un melodrama titulat *Roger Laroche*, un dels personatges de l'obra representa arribar del defora a un hostal durant una tempesta de neu; en arribar, se'n va de dret a retornar-se al peu de la llar. Soler i Rovirosa aconseguí l'efecte, que fou impressionant en el públic, de fer aparèixer aquell personatge tot cobert de neu, la qual s'anava fonent mentre s'escalfava. El truc consistia en dipositar damunt dels vestits bromera molt batuda i tènue de sabó. Altre truc de molt ingeni fou el que aplicà en l'obra *La Sirena*, en una escena que representa la coberta d'un vaixell. Uns dies abans de l'estrena d'aquesta obra, en una escenificació semblant, un altre escenògraf havia trobat la manera de simular el vaivé del vaixell bo i muntant la coberta del vaixell damunt d'una plataforma, la qual oscil·lava de dreta a esquerra a manera de palanca. Soler perfeccionà la il·lusió del balanceig nàutic bo i muntant la plataforma apalancada damunt d'una esfera, ço que permetia simular les bordades de tots cantons, de popa a proa i de babor a estribor, i les intermitències; i això amb la irregularitat i l'imprevist d'un veritable vaixell en tràngol.

173 En el decorat teatral s'aconseguia la forma de persiana amb llates de cartró, les quals s'aplicaven o s'obrien per a transformar sobtadament i a la vista del públic un interior de presó, posem per cas, en un jardí luxuriat i assolat. Aconseguir el funcionament perfecte, silencios, d'aquestes persianes, era el problema més ardu d'aquell gènere escenogràfic, i això Soler ho reeixia tan bé, que els vellets que avui dia recorden aquelles escenificacions encara no s'expliquen com es podia produir aquell miracle.

174 La il·luminació elèctrica sembla que ja fou aplicada a l'escena l'any 1874 amb les obres de màgia *La Redoma Encantada* i *La Almoneda del Diablo*. Però això no degué ésser gaire imitat en els altres teatres fins alguns anys després, i encara els teatres Liceu i Principal degueren en aquelles ocasions aplicar l'electricitat molt limitadament, sense abandonar durant molts anys la principal il·luminació de gas. Aleshores la llum elèctrica era llum d'arc voltaic. També fou per un quan temps aplicada a l'escena la llum Drummond, invent d'un anglès, la qual consistia en la inflamació d'un raig d'oxigen i d'hidrogen i en projectar la flamarada contra un bocí de creta.

175 Sembla que la invenció del magnífic truc escenogràfic de fer ressortir les llums de l'escena per mitjà de la fosquedat del pati, o bé el principi d'aquesta invenció, és obra de Séchan, que començà per aplicar-lo, no pas a la sala, sinó a l'escenari, en ocasió de l'estrena d'un drama titulat *Les Malcontents* al Teatre de la Porte Saint

Martin, de París, en l'any 1834. Com que en aquella època la il·luminació dels teatres o almenys la d'aquest teatre, era encara il·luminació d'oli, Séchan féu apagar tots els llums de l'escena, per tal de fer ressortir un efecte de riells de lluna damunt del mar. Si Séchan hagués pogut dominar així mateix els llums de la sala, segurament també els hauria apagat.

176 Soler diu que aquesta astuta innovació l'aprecià per primera vegada, en l'any 1856, en el *Princess's Theatre*, de Londres. (F. Soler: *Notas acerca de las Artes Escenográficas*.)

177 Els telons curts d'abans de Soler i Rovirosa eren de repertori escassíssim i de composició tan sumària i primària que llindava en la grolleria. Emprant mots de Salvador Alarma, direm que els nostres telons curts anteriors a Soler es reduïen al repertori següent: una paret exterior, amb una porta al mig; una paret interior amb arcada, que cobria una cortina, la qual ocultava una supòsta habitació interior; per fi, una presó, que consistia en un mar d'aparell de pedra amb una porta amb reixa i forrellat, una argolla subjecta a la paret per mitjà d'una cadena, un jaç de palla i un tupí; tot això, naturalment, pintat, i repetit hereditàriament sense gaires variants. Potser també hi hauria algun paisatge més o menys sumari.

178 Aquells bastidors i bambolines de vegades eren suplerts per uns bastidors de paisatge i per unes bambolines de color blau unit que servien per a tots els telons de paisatge; o bé per unes bambolines que representaven un embigat el qual era aplicable a tots els interiors, encara que la perspectiva d'aquestes bambolines fos estrafolàriament falsa i inadaptable. Les saludables innovacions de Soler i Rovirosa foren introduïdes cap allà l'any 1882, segons testimoni del senyor Alarma.

179 Aquestes notes vénen a ésser, doncs, un reportatge que la susdita Junta li encarregà en assabentar-se que empenia aquell viatge, realitzat en companyia de l'empresari del mateix teatre, el senyor Albert Bernis.

180 En 1903 ja era un problema escenogràfic nou que preocupava la gent de teatre. A la premsa madrilenya, el crític d'art senyor Saint-Aubin obrí en el mes d'abril d'aquell any una enquesta sobre la conveniència o inconveniència d'aquesta innovació. D'aquesta informació sembla sobresortir la declaració del celebrat escenògraf senyor Amalio, la qual no pot ésser més pessimista. (Vegi's el text d'aquesta declaració en les pàgs. 166 i ss. del llibre del senyor Muñoz Morillejo.)

Quan en l'últim decenni del segle passat alguns escenògrafs començaren a pintar sobre paper, l'aparició d'aquest fràgil subjectil semblà realment una innovació, perquè ningú dels vivents no havia vist decoracions de paper, i gairebé ningú no havia mai sentit parlar d'aquest procediment que a tothom hauria semblat una bàrbara temeritat. Però si recordem el que hem dit sobre l'escenografia dels començaments del segle XIX, evocarem una escenografia pintada sobre fulles de cartró. I alhora o abans que aquest gènere de pintura escenogràfica fos la llei general, ja es donava excepcionalment l'escenografia sobre paper. Així es desprèn d'un reportatge periodístic dels primers anys de la centúria dinovena, publicat en el *Diario de Madrid* de l'any 1816, en el qual es llegeixen entre altres dades referents a l'endarreriment de l'escenografia, aquestes paraules: «En otro tiempo, cuando había vuelos en las comedias, se veían con grande antici-



pación unas cuerdas como maromas; y en las mismas comedias, y en otras que se llamaban comedias de teatro, se estilaban unas decoraciones de papel llenas de transparentes.»

<sup>181</sup> Així es col·legeix d'una notícia que es troba en l'Arxiu Municipal de Madrid, en data de 1 d'octubre de 1824, en la qual s'anuncia una gran festivitat teatral en celebració de l'aniversari de l'alliberament del rei Ferran VII. La susdita notícia diu, entre altres coses, el següent: «El autor de esta composición (teatral) se ha propuesto representar, el alcázar del tiempo los recuerdos más gloriosos de la Nación española, hasta llegar al de la tan deseada libertad de la salida de Cádiz de nuestro amado soberano. En la nueva decoración, que representa un templo de arquitectura egipcia y sin la techumbre por el estilo antiguo, se dejará ver el círculo de Zodiaco con sus signos de transparentes.» (Muñoz Morillejo, pàg. 102.)

<sup>182</sup> I si parlem de desvergonyiment, no és pas per tal d'emfasitzar la condemnaació d'aquest miser procediment, sinó per tal d'apreciar-lo en el seu just valor moral. Perquè, en resum, aquest és un procediment que té ben poca cosa de pràctic, que no té res de pràctic si anéssim a fer un paral·lel entre les avantatges i els inconvenients materials que ha reportat a l'escenografia; i encara aquests inconvenients materials són de poca consideració si els comparem als inconvenients artístics. Apeles Mestres reporta que a aquest propòsit Soler i Rovirosa deia que la substitució de la tela pel paper seria causa de la degeneració de l'escenografia: profecia que ja està complerta. Es pot parlar d'imposició o d'introducció desvergonyida de l'escenografia de paper si considerem que amb totes les seves desavantatges artístiques, tècniques i morals, fou patrocinada per la gasiveria dels empresaris. Aquesta gasiveria tenia una petita raó de manifestar-se quan l'empresari que treballava amb escenografia de paper aconseguia un avantatge comercial sobre aquell altre que encara despenia grosses quantitats en l'escenografia sobre tela. Quan l'ús del paper s'ha fet general, ja els empresaris no han tingut aquest marge d'avantatge; s'han vist obligats a promoure la competència entre els mestres i els deixebles escenògrafs, o entre els bons escenògrafs i els dolents, per tal d'obtenir rebaxes de preus. De tant especular sobre un element primordial de l'escenografia, i àdhuc del teatre, n'ha vingut la ruïna d'ambdós, perquè de regateig en regateig els mestres escenògrafs han acabat per ésser arreconats amb llurs preus, comparativament excessius; o bé ells mateixos s'han separat de l'escenografia, la qual en bona part està ara per totes aquestes raons en mans dels principiants, dels ineptes i dels desaprensus. Els pocs grans escenògrafs que han intentat resistir a aquest abarragament de l'escenografia, són veritables herois, com el tantes vegades citat Salvador Alarma, com Castells, etc., que han de produir enormement en una feina gairebé de continua improvització per a poder aconseguir un guany inferior al de l'època de l'escenografia sobre tela; o bé, com Maurici Vilomara, limitar modestament llur vida als guanys d'una producció més seleccionada i, per tant, més escassa.

<sup>183</sup> D'un xarlatà no escenògraf, d'un tal Laroche Lambert, diu en les seves notes manuscrites: «Comprendi que aquel brillante y sin par charlatán conocía el secreto de impresionar al público. Era el escenógrafo de los finales de magia en el ramo del Reclamo.

»Este género que tanto gusta al público como gasta al escenógrafo, es el que conviene desterrar o a lo menos

dejarle asomar muy poco en la escena, y a este fin he empleado y emplearé todas mis fuerzas para que el público acepte en serio lo que debemos darle en serio y nunca lo que no es sino una paparrucha en la que el arte hace un papel lamentable.»

<sup>184</sup> «Por la acertada unión de ambos artistas (Cambron i Thierry) quedó creada la escuela actual, sólida y progresiva, cuyo brillo no han podido amortiguar los excesos teatrales de algunos escenógrafos ingleses, basados sólo en el oropel y la luz eléctrica, sin arte ninguno, y que por algún tiempo han sido la admiración de las multitudes.»

<sup>185</sup> La filla de l'artista diu que té la intenció de fer donació de molts d'aquests esbossos, projectes i realitzacions de Soler i Rovirosa al Museu del Teatre, que és una empresa tot just embrionària. Però si per cas aquests projectes definitius de telons i decoracions han d'ésser també donats a la ciutat, caldrà potser que vagin a parar al Museu d'Art Modern més aviat que al Museu del Teatre; i, si això no resultés totalment possible, almenys caldria que hi fos enviada una bona selecció.

<sup>186</sup> La major part, el millor lot, és el que posseeix la senyora Maria Soler. Però hi ha d'haver, apart d'aquesta col·lecció i de la del Museu de Barcelona, una gran quantitat de croquis, dibuixos del natural, esbossos, avantprojectes, projectes definitius, teatrins, etc., escampats o perduts en cent direccions, i, a desgrat de la gran quantitat que en posseeix donya Maria Soler, cal suposar que aquesta és de molt inferior a la que sumen els demés dibuixos i aquarel·les del nostre biografiat. En varies ocasions de tribulacions familiars, de viatges, d'exposicions i de préstecs, el tresor artístic legat per Soler i Rovirosa als seus fills ha estat disminuït per varies raons que no cal explicar. La major pèrdua esdevingué en ocasió de la mort d'Alexandre Soler, el fill del mestre.

<sup>187</sup> No soc pas jo qui deixa anar aquests pomposos mots d'escola catalana: jo només faig que reportar-los d'un testimoni madrileny gens apassionat, contemporani d'aquell moviment artístic i home de l'ofici, que alternà amb tots els mestres escenògrafs de la segona meitat del segle XIX, el més important historiador de l'escenografia espanyola, el senyor Muñoz Morillejo; i és aquest mateix testimoni qui ens parla de l'extensió d'aquesta escola fins a Madrid.

<sup>188</sup> «La escenografía ha seguido brillante o fatalmente el movimiento artístico de la época en que ha vivido. Hoy falta resolver el problema ya iniciado. El naturalismo de primera impresión o esbozo directo del artista. Los pintores de caballete dan el grito de alarma; ¿podría la escenografía seguirles? La solución sólo la veo cuando los personajes del cuadro, que en el teatro son de carne y hueso, pueda el artista abocetarles o equilibrarles con el fondo que él pinte.»

La idea de Soler i Rovirosa no és en aquest paràgraf molt precisa, perquè és una nota de borrador, la qual hauria probablement estat aclarida si hagués hagut d'ésser publicada oralment o tipogràficament; se'n desprèn, però, que Soler vol que les descobertes de la pintura de cavallet puguin ésser aplicades a la pintura escenogràfica, i que la perfecta fusió de les figures amb llur ambient, que l'impressionisme aconseguí, és també un programa escenografista a desenrotllar; ço que respon perfectament a aquella síntesi harmònica dels figurins amb les decoracions que ja en el període relativament reculat de les



# LA VIDA I L'OBRA DE

obres de màgia era la gran preocupació del mestre de l'escenografia catalana.

En les notes manuscrites de Soler hi ha una quarteta que reforça el que diem d'aquest son sentiment de síntesi. És una pàgina que degué servir de proemi a la conferència de l'Ateneu, però que no sabem si fou llegida en aquella ocasió, perquè en el llarg extracte que en dona la revista *Hispania* no hi figura pas. Soler encapçala aquesta quarteta amb l'epígraf *Introducción*. Tot volent ésser aquesta introducció un petit panegíric de l'escenografia, va derivant cap a l'explicació d'aquella idea de fusió de les decoracions i els personatges. Diu així:

«La pintura escenográfica es altamente importante, y decimos esto para estos ciertos críticos ya españoles, ya extranjeros, que lo niegan casi en absoluto, pero tampoco soy partidario de los que poniéndola en 1.ª fila, hacen depender de ella el éxito de una obra teatral.

Para mí, la decoración en el teatro no es más que el fondo del cuadro. Los actores las figuras. Pero todos sabemos y hay que repetirlo ahora para sentar bien este principio, que es de gran dificultad dar con el fondo del cuadro. — Ha de estar completamente encajado en el asunto (?) sin calcarse (?) sobre las figuras ni ser extranjero a ellas. Una decoración bien dispuesta y sobre todo ajustada al espíritu (?) de la obra, ayuda en gran manera al autor y sobre todo a los artistas que la representan.» (Aquests tres mots seguits d'interrogant, són mots que en el text, escrit amb llapis, apareixen extraordinàriament confosos.)

189 Al començament, l'escola de Barcelona degué ésser representada per Francesc Pla i Pere Valls, però aviat Soler i Rovirosa es degué imposar per la seva ciència del dibuix, per la seva preparació arqueologista, sobretot per la seva finor de percepcions, per la seva subtilitat en matisar, i també pel seu colorisme. Perquè, encara que no hem pogut tenir ocasió de veure cap obra d'aquells altres dos famosos escenògrafs catalans sinó reproduïdes en blanc i negre, els biògrafs que conequeren els decorats dels tres pintors, en lloar entusiàsticament l'escenografia de Pla, de Valls i de Soler, no obliden de ponderar especialment el colorisme del nostre biografiat, d'ell tot sol; i els testimonis orals també insisteixen sobre el colorisme de Soler. En l'Exposició del Teatre recentment celebrada en el Palau de Projeccions de l'Exposició Internacional de Barcelona, l'any 1930, hi havia una extensa col·lecció de teatrins més o menys deficientment il·luminats, entre els quals sobresortien per llur quantitat i qualitat els de Soler i Rovirosa. Hi havien teatrins d'escenògrafs estrangers, dels millors i dels pitjors successors del gran Soler i Rovirosa, de moderníssims i llampants, d'efectistes i simbolistes, decoratius o realistes, de totes menes i colors; però cap expositor, llevat de Vilomara, que tenia algunes escenificacions arquitectòniques molt reeixides, cap no aconseguia la finesa de color, les delicadeses dintre la complexitat que ens oferien els teatrins de Soler i Rovirosa. Els escenògrafs Junyent i Castells anaven amb molt èxit més enllà en l'especulació colorística, i el mateix en la susdita exposició de teatrins que en els teatres grans ens han donat obres de molt encís colorístic; però no era aquell colorisme de Soler i Rovirosa, discret, fi i harmonitzat en to menor, sinó un colorisme quelcom *fauve*, molt estimable i en certes ocasions més eficient que el de Soler i Rovirosa, però tanmateix menys airejat, menys permeable a les diafanitats que en les escenificacions d'aire lliure particularment poden ésser conjugades amb les llums i donar més sensació de llunyania i frescor.

190 Recordem, sinó, l'escenificació de *Tristany i Isolda*...

191 El teatre parlat li suggeria ironies. El teatre musical li inspirava respecte i devoció: només per a l'òpera carrinclona tenia ironies, i això quan el públic barceloní encara no s'havia adonat d'aquella carrincloneria i es delectava unànimement amb la música carrinclona igual que amb la més inspirada.

192 En les seves *Notas acerca de las artes escenográficas*, Soler explica endemés a la Junta del Gran Teatre les innovacions que cal introduir en la nostra primera escena lírica, els avenços mecànics que permetrien d'intensificar el lirisme escenogràfic d'aquest teatre i de tots els teatres nostres massa endarrerits; parla també de la *higiene del teatro*, la higiene de les taules; ço és, de la manera de no deixar-les desmerèixer en les temporades de vaga; de la necessitat de mantenir un cos de tramoistes permanent, adjunt al teatre, el qual cos cuidaria que tot el mecanisme d'entrebastadors no es rovellés, no s'empolsés ni s'anquilosés; cuidaria que els maquinistes fossin sempre gent iniciada i experta; altrament hem de veure a cada començament de temporada entorpidida la indispensable llestesa dels moviments escenogràfics.

Soler i Rovirosa, però, no es preocupa tan sols de l'avenç mecànic, sinó àdhuc de l'avenç artístic de la nostra escenografia. Diu així el paràgraf més inquiet d'aquelles *Notas*:

«Urge, pues, que si nuestro teatro ha de ocupar el rango que le corresponde y al cual tiene derecho por su historia, se apresure a ponerse en estado de poder presentar en su escenario las mejores producciones de los maestros que hoy imperan en el terreno del drama musical; y para ello es indispensable que entre decidido en la vía de las reformas necesarias para colocarse a la altura de otros teatros extranjeros, que, hoy por hoy, nos llevan muchísima ventaja. En estos asuntos no hay que formarse ilusiones: el pararse es retroceder, y el no aceptar la tessitura moderna en la esfera del arte equivale a morirse de languidez o de inanición, a renunciar a la vida estética.»

Dèiem que Soler no temia les innovacions artístiques, ans les esperava. En efecte, les seves notes manuscrites ens revelen que preveia l'evolució de l'escenografia com un fet natural i fatal. En una quarteta on resum les teories estètiques i artístiques de l'escenografia des del segle XVII, diu, al final:

- Los Románticos...
- Philastre todo muy detallado.
- Cambon el carácter.
- Thierry el color.
- Ahora el naturalismo y luego...

En aquest *luego* hi ha tot el pervindre de l'escenografia. En els punts suspensius que segueixen aquest mot hi ha també potser el dubte respecte a la qualitat d'aquesta evolució. Així, el vaticini pessimista que la introducció de l'escenografia de paper suggeria al nostre gran artista, es deu trobar surant en la vaguetat d'aquests punts suspensius.

193 Recordem aquella supeditació total, fins a l'esborrament, de l'escenògraf *vis-à-vis* de l'autor dramàtic, que proclama Emili Augier i que Soler i Rovirosa accepta a ulls clucs: «No debe olvidar nunca el escenógrafo lo que se ha propuesto el autor al escribir su obra,



F . S O L E R I R O V I R O S A

ya sea en conjunto, ya en sus más pequeños detalles», etcètera.

194 Aquest esborrament de les nostres més sòlides personalitats artístiques és un mal inveterat, del qual ens hem lamentat cada vegada que hem hagut de biografar-ne alguna. Així ningú no estranyarà que hàgim tingut la obligació de consultar tanta gent per a poder embastar la present biografia de Soler i Rovirosa, a desgrat de poder, afortunadament, comptar amb el valuosíssim testimoni de la família.

195 No ens fou possible de veure els teatrins que posseeix donya Maria Soler. Hauria calgut montar-los e iHuminar-los de nou, feina copiosa que no gosàrem demanar després de les incontables molèsties causades a aquesta senyora quan calgué cercar dades i regirar carpetes durant dies i dies. És per aquesta raó que no podem determinar en el catàleg subsegüent quins decorats, quines escenes es prefiguren en aquests teatrins, sinó tan sols l'obra teatral a la qual pertanyen.

196 La mitja fortuna era un vehicle de mig luxe, de dos seients i dues rodes, entre tilburi i tartana, el qual desaparegué cap a mig segle XIX.

197 Ço que avui anomenem amb el mot castellà *churros*.

198 El *Jefe político* era la màxima autoritat civil de la ciutat, fins a cert punt ço que avui s'anomena Governador civil de tota la «província».

199 *Acadèmies*, en llenguatge de taller, són els estudis artístics de nu.

200 Fruitós Canonge, cèlebre i popular prestidigitador.

201 *Gra d'ordi*, en termes professorals de l'ensenyament del dibuix en el segle XIX, era una locució que expressava la mitja tinta del gravat, del dibuix a la ploma o al llapis, aconseguida per l'encreuament diagonal de traços fins, llargs i uniformes.



## BIBLIOGRAFIA

- A. D. Francisco Soler y Rovirosa: in «Ilustración Artística». Barcelona, 1900. Pàg. 799.  
*Almanaque del «Diario de Barcelona»*. Barcelona, anys 1858 a 1862.
- AMADES, Joan. *Costums Populars de Barcelona*: in «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya». Barcelona, 1929.
- ARRAU I BARBA, Josep. Cf. VARRA.
- BAS I GICH, Joaquim. *Anècdotes de Soler i Rovirosa*: in «La Veu de Catalunya». Barcelona, 8 d'octubre de 1927.
- BASSEGODA, Buenaventura. *El Arquitecto Elías Rogent*. Fullet. «Asociación de Arquitectos de Cataluña», Barcelona, 1929.
- BERTRAN DE AMAT, Felipe. *Del origen y doctrinas de la Escuela Romántica y de la participación que tuvieron en el Adelantamiento de las Bellas-Artes, etc.* Discurso leído en la Academia de Bellas-Artes de Barcelona, en 12 de Abril de 1891. Fullet. Barcelona, 1891.
- CARRERAS CANDI, Francesc. *Geografia de Catalunya*, volum corresponent a *La Ciutat de Barcelona*. Barcelona (sense data).
- CASELLAS, Raimond. *Orígens del Renaixement Barceloní*: in «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans». Barcelona, MCMVII.
- COMAS, Ramon N. Fítxes manuscrites existents a l'Arxiu Municipal Històric, de Barcelona.
- CORNET Y MAS, Gayetà. *Una mirada retrospectiva. 1830-1880*: in *Barcelona Vella. Escenes y costums de la primera meytat del sigle XIX, per Tres Testimonis de Vista*. Edició de l'«Il·lustració Catalana». Barcelona, 1906.
- COROLEU, José. *Memorias de un menestral de Barcelona - 1792-1864*. Barcelona, 1888.
- Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*. Barcelona, 1896.
- DOIN, Jeanne. *Charles Séchan et son atelier de décoration théâtrale pendant le Romantisme*: in «Gazette des Beaux-Arts». Paris, 1925, t. I.
- DUCHARTRE, Pierre Louis. *La Comédie Italienne*. Librairie de France. Paris, 1925.



L A V I D A I L ' O B R A D E F . S O L E R I R O V I R O S A

ELIAS, Feliu. *Benet Mercadé, la seva vida i la seva obra*. Publicacions de la «Junta Municipal d'Exposicions d'Art». Barcelona, MCMXXI.

*Simó Gomez: Història d'un pintor del Poble Sec*. Ibid, 1923.

Enric Monserdà, *la seva vida i la seva obra*. Impr. de la Casa de Caritat. Barcelona, 1928.

FRANCÉS, José. *Un Maestro de la Escenografía. Soler y Rovirosa*. Barcelona, 1928.

GIRBAL, Claudio. *El Teatro en Girona*: in «Revista de Girona». Girona, 1893.

*Hispania*. Revista quinzenal barcelonina. Núm. 44, dedicat a Soler i Rovirosa. Desembre de 1900.

MARAGALL, J. *Francisco Soler y Rovirosa*: in «Diario de Barcelona». 6 de desembre de 1900.

MARTINELL, Cèsar. *La Seu Nova de Lleida*. E. Castells, editor. Valls, 1926.

MASRIERA, Arturo. *Los Buenos Barceloneses*. «Editorial Poliglota». Barcelona (s. d.).

MESTRES BORRELL, Félix. *Manuel Fuxá*. Fullet. Edició de l'Acad. Prov. de Belles Arts. Barcelona, 1929.

MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *Escenografía Española*. Impr. Blass. Madrid, 1923.

PUIG I ALFONSO, Francesc. *Curiositats Barcelonines*. 3 vols. T. II. «Societat Catalana d'Edicions». Barcelona (s. d.).

ROURE, Conrado. *Recuerdos de mi larga vida*. 3 vols. Biblioteca «El Diluvio». Barcelona, 1929.

RUIZ Y PABLO, Ángel. *Historia de la Real Junta Particular de Comercio, de Barcelona (1758 a 1847)*. Cámara de Comercio y Navegación. Barcelona, 1919.

SOLER Y PÉREZ, Leopoldo. *Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas-Artes*: in «Anuario de la Universidad de Barcelona», curso de 1909-10.

SOLER Y ROVIROSA, Francisco. *Escenografía*. Conferència llegida en 1893 a l'Ateneu Barcelonès: in rev. «Hispania». Barcelona, 15 de desembre de 1900.

*Manuscrit d'aquesta conferència*: en possessió de donya Maria Soler Marije.

*Notas acerca de las Artes Escenográficas en algunos teatros de Alemania*. Fullet editat per la «Sociedad Gran Teatro del Liceo» en forma de *Memoria de la Junta de Gobierno*, etc. Barcelona, 1900.

UN JUAN Y UN JOSÉ. *El Libro Verde de Barcelona*. Impr. de Tomás Gorchs. Barcelona, 1848.

VARRA, Dr. Dn. José. (Josep Arrau i Barba). *El Juramento de un Artista ó Juan y Pepita*. Manuscrit inèdit, en possessió del senyor M. de C. Arrau, de Barcelona.

VIRELLA CASSAÑES, F. *La Ópera en Barcelona*. Tipogr. Redondo y Xumetra. Barcelona, 1833.